د. جميل عبد المجيد

بلاغة النص

مدخل نظرى ودراسة تطبيقية







بلاغة النص

مدخل نظرى ودراسة تطبيقية

د. جميل عبد المجيد
كلية الآداب - جامعة حلوان



الكتاب : بلاغة النص
المؤلف : د. جميل عبد المجيد
تاريخ النشر : ١٩٩٩
رقم الإيداع : ٢٧٠٨
الترقيم الدولي : I S B N 977 - 215 - 395 - 5

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٢٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤
التوزيع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩
إدارة التسويق
والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

إلى ذكرى أبى

﴿ رَبَّنَا اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِلْمُؤْمِنِينَ يَوْمَ يَقُومُ الْحِسَابُ ﴾

صدق الله العظيم



« .. فإننا اليوم نمد البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية ، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أوالنثر ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك وهيكل متواصل الأجزاء نقدر تناسقه وجمال أجزائه وحسن ائتلافه .. »

أمين الخولى



مقدمـــة

فى أواخــر ثلاثينيـات هذا القــرن دعــا الأســتــاذ أمين الخولى - رحمـه الله - إلى مـجاوزة البحث البـلاغى المستوى الذى وقف عنده (مسـتوى الجملة)، إلى مستوى وراء الجملة فى الفقـرة والنص . وقد تأكدت قيمـة هذه الدعـوة مع ظهـور اتجاه لسـانى مـعاصر، بدأت مـلامحـه ومناهجه وإجراءاته فى التـبلور منذ منتصف الستينيـات تقـريبـا ، وهو اتجـاه عُـرف باللسـانيات النصيـة ونحـو النص ، وهو نحو يتـخذ النص كله وحدة للتحليل .

وللكاتب دراسـة سابقة حاولت إعادة النظر فى (البديع) من منظور اللسانيات النصية ؛ فرأت له - على مستوى الفرض النظرى - فـاعلية فى ربط أجزاء النص ، وتأتـى الدراسـة التى بين أيدينا لتحـاول - على مسـتوى الدرس التطبيقى - اختبـار هذه الفـاعلية فى المفضلية الأولى، وهـى للشـاعر (تأبط شـرًّا). كمـا تقف هذه الدراسـة على فكـرة (النظم) عند عـبد القـاهـر الجـرجـانى ، للإفـادة منها ومحـاولة تطويرها والانتقـال بهـا من

(نظم الجملة) إلى (نظم النص) ، وتجريب هذه النقلة تطبيقاً في قصيدة جاهلية للشاعر (الطفيل الغنوي). وقبل الاختبار والتجريب تقدم الدراسة مدخلاً نظرياً، تضع فيه التصورات النظرية والإجراءات المنهجية .

والدراسة باتخاذها نصين من الشعر الجاهلي مجالاً للتطبيق؛ تكون قد حددت لنفسها الجنس الأدبي والنمط الفني للنص، الذي تسعى لكشف بلاغته (الشعر العمودي). وتبقى بعد ذلك الحاجة إلى دراسات عديدة ومتنوعة، لمزيد من كشف بلاغة هذا النمط في عصره الجاهلي، وفي عصوره الزمنية المتعاقبة وفي غيره من الأنماط الشعرية ، فضلاً عن بلاغة سائر الأجناس الأدبية الأخرى.

لذا فإن مما يجدر ذكره والتنبيه إليه هنا ، هو أن مسألة الانتقال بالبلاغة العربية من (بلاغة الجملة) إلى (بلاغة النص) إنما هي مشروع جيل أو أجيال، يستلزم تحقيقه تضافر الجهود وتكاملها وتتابعها، وما هذه الدراسة- على أقصى تقدير وأحسنه - إلا خطوة نحو هذا المشروع.

مدخـــل نظـــرى

التصورات والإجراءات



بلاغة الجملة :

قد يكون أمين الخولى أول من التفت إلى انحصار البحث البلاغى عند العرب داخل أسوار الجملة لا يتعداها إلى ما وراءها، يقول الخولى : « تبدأ البلاغة على آخر نظام لها ، بالبحث فى المفردات وخصائصها وهو علم المعانى، ثم البحث فى المركبات ودلالتها وهو علم البيان ، ثم تحسين ثانوى وهو علم البديع. وفى هذا كله لم يتعد البحث دائرة الجملة رأوها نظرية القضية كما سمعنا، فالبحث فى المعانى إنما هو بحث فى طرَفى الجملة - المسند والمسند إليه - وتوابعهما، ... ونجد أبحاث البيان لا تتجاوز دائرة الجملة أيضًا، إلا أن تكون جملاً متماسكة فى أداء معنى واحد كتشبه مركب أو مجاز كذلك ، وهى جمل فى منزلة الجملة الواحدة ... أما وراء بحث الجملة فلا تجد شيئًا (١).

(١) أمين الخولى : مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ص ١٦٥ - ١٦٦ الطبعة الأولى ، دار المعرفة ١٩٦١م وانظر له - أيضا : فن القول ، ص ٥٢، دار الفكر العربى ١٩٤٧م.

وقـد أرجع الخـولى هـذا الانحـصـار إلى توثق الصلة بين المنطق والبـلاغـة لدى السكاكى وغيـره من أصـحـاب (المدرسـة الكلاميـة أو الفلسـفـة)، حيث كانت الجملـة لدى البـلاغيّين - ولدى النحـاة من قبلهم - نظيـر القضيـة لدى المناطقـة ، يقـول الخـولى : « أمـا وراء بـحث الجملة فـلا تجـد شيـئـاً، بل تجـد أن الأبحـاث التى كان المرجو لهـا أن تتجاوز الجملة قـد رُدَّت إليهـا وأُلزمت حـدودهـا فـقـط ، فـالبـحـث فى الإيجـاز والإطناب والمسـاواة مـثـلاً كـان يصـح فـيـه النظر إلى غـرض الأديب كله، وكيف تناوله ، وهل أسهب فى ذلك أو أوجز..، لكنهم لم ينظروا من ذلك إلا إلى الجـملة أو مـا هو كـالجملة، وراحـوا يفـاضلون بين جملة « القتل أنفى للقتل » وجملة « فى القصـاص حيـاة » . (كذا) بعدِّ حروفهـا ، فهـذا التضييق فى دائرة بحث البـلاغة أثَرُ تسويتها بالاستدلال، ورجعها إلى المنطق وأخذهـا بنظامه بعدما اشتدت الصلة بينهما، وزاد عليها ضغطه » [1].

ومن ثم دعـا الخـولى - وهو بصـدد التـخطيط لتـجـديد الدرس البـلاغى - إلى مجاوزة البـحث البـلاغى مستوى الجملة

---

(١) أمين الخولى : مناهج تجديد ، ص ١٦٦ : ٢٦٧ .

إلى الفقرة والنص، حيث قال : « وأما التحلية فبأشياء. منها توسعة دائرة البحث وبسط أفقه، فلا يقتصر على الجملة كما كان فى القديم من عمل المدرسة الكلامية، الذى لم تأت المدرسة الأدبية بعده بشىء ذى غناء؛ فإننا اليوم نمد البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر. ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك، وهيكل متواصل الأجزاء، نقدر تناسقه وجمال أجزائه، وحسن ائتلافه، ونتحدث فيما لابد منه فى هذه النظرات من شئون فنية [1].

وهى دعوة جد مهمة وجد قيمة؛ إذ كانت « حَرِيَّةً - إذا وجدت من يتابعها من اللسانين والبلاغيين - أن تحدث ثورة فى الدرس اللسانى والبلاغى فى العربية ، تنتقل به من « نحو الجملة » ، « وبلاغة الجملة » إلى « نحو النص » و « بلاغة النص » [2].

---

(١) أمين الخولى : فن القول ص ١٨٦. وانظر له - كذلك - مناهج تجديد الصفحات ١٦٥ : ١٦٧ ، ٢٦٦.

(٢) دكتور سعد مصلوح : مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ، ص ٨٣٩ : ٨٤٠، ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدى) المجلد الآخر، النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٩٩٠م.

البديع :

(١)

استقر الأمر فى البلاغة العربية على أن وظيفة البديع هى (التحسين) ، وأن هذا التحسين قد يكون فى اللفظ، وقد يكون فى المعنى . والأول هو تحسين اللفظ أو المُحسنات اللفظية، والثانى هو تحسين المعنى أو المحسنات المعنوية. فقد عرَّف الخطيب القزوينى (٦٦٦-٧٣٩هـ) البديع بقوله : « وهو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة. وهو ضربان : معنوى ولفظى »[1] فالبديع - وفق هذا التعريف الذى استقر فى البلاغة العربية- مجرد حلية يُزين أويُحسن بها الكلام، بعد أن تتحقق فيه مراعاة المطابقة ووضوح الدلالة، «فإذا عنى علم المعانى بإقامة الصرح، وعنى البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء، فإن علم البديع يعنى بطلاء

---

(١) الخطيب القزوينى : متن التلخيص فى علم البلاغة ، ص٩٢، دار إحياء الكتب العربية. وانظر له - أيضاً - الإيضاح فى علوم البلاغة ، جـ٢ ، ص ٤٧٧، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، الشركة العالمية للكتاب ١٩٨٩م.

المبنى وزخرفته ، فهو علم طرق التحسين الشكلى» [1].

وأصبح للبديع أفق جديد يمكن استشرافه من منظور اللسانيات النصية ، وهو فاعلية البديع فى (ربط أجزاء النص)؛ وكان هذا سببًا فى دعوة الدكتور سعد مصلوح إلى إعادة النظر فى البديع من منظور اللسانيات النصية.

(٢)

رأت اللسانيات النصية Textual linguistics أن الصفة الأساسية القارة فى النص هى صفة الاطراد أوالاستمرارية Continuity [2]، وهى صفة تعنى التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص، وبصيغة أخرى تعنى أنه «فى كل مرحلة من مراحل الخطاب Discourse نقاط

---

(١) الدكتور تمام حسان : الأصول : دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر اللغوى العربى ، ص ٣٩٠ ، الطبعة الأولى ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨١م.

(٢) انظـــر :

Debeaugrand and Dressler : Introduction to Text linguistics pp 36-48, longman london and New York 1981.

Halliday and Ruqaiya Hasan; Cohesion in English, p 299. longman. London.

اتصال Contact بالسابقة عليها » [1] وهذه الاستمرارية تتجسد فى سطح أو ظاهر النص Surface text «ونعنى بظاهر النص الأحداث اللغوية التى ننطق بها أو نسمعها فى تعاقبها الزمنى، والتى نخطها أو نراها بما هى كم متصل على صفحة الورق . وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعًا للمبانى النحوية ، ولكنها لا تشكل نصًّا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظًا بكينونته واستمراريته » [٢] والمعيار المختص برصد هذه الاستمرارية وتجسيدها (السبك).

والسبك Cohesion نوعان [٣]:

١ - سبك معجمى Lexical Cohesion: وهو يتحقق عبر ظاهرتين لغويتين:

(أ) التكرار Reccurrence .

---

(1) Ibid, P 299.

(٢) الدكتور سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعرى: دراسة فى قصيدة جاهلية ص ١٥٤-١٥٥ مجلة فصول ، المجلد العاشر، العددان : الأول والثانى ، أغسطس ١٩٩١.

(٣) انظـــر :

Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English, pp 6, 247-287.

(ب) المصاحبة المعجمية Collocation .

٢ - سبك نحوى Grammatical Cohesion : وهو يتحقق عبر وسائل أو ظواهر لغوية عديدة ، منها (التكرار) على مستويين :

(أ) مستوى التركيب النحوى Syntax .

(ب) المستوى الصوتى Phonological .

وإذا كان معيار السبك يختص برصد الاستمرارية المتحققة فى ظاهر النص ، فإن معيار الحبك Coherence «يختص بالاستمرارية المتحققة فى عالم النص Textual world ونعنى بها الاستمرارية الدلالية التى تتجلى فى منظومة المفاهيم Concepts والعلاقات Relations الرابطة بين المفاهيم»[1].

وتكثر أنماط العلاقات الدلالية الحابكة [2] ، ويعنينا منها هنا :

---

(١) الدكتور سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعرى، ص١٥٥، ترجمة لما جاء عند : Debeaugrand and Dressler Introduction To Text Linguistics,

(٢) انظـــــر :

١ - الإضـــافـــة المتكافــئـــة Equivalent Additive : وهـى تـعـنـى «تكرار المحتوى مع تغيير التعبير Expression » [١].

٢ - الإجـمـال - التـفـصـيـل Generic-Specific : وهـى تعنى إيراد معنى على سبيل الإجمال ، ثم تفصيله أو تفسيره.

وفى دراســة ســابقــة للكاتب [٢] رأى أن جل فنون البـديع اللـفظى (المحـسـنـات اللفظيــة) تعـد أدوات سـبـك مـجـسـدة للاستمرارية المتحققة فى ظاهر النص، وأن كثيرًا من العلاقات الدلاليـة الحـابكة تتـجلى فى كـثـيـر من فنون البـديع المعنوى (المحسنات المعنوية) ، وسوف نختبر هذا فى المفضلية الأولى، بادئين بإثبات النص مجزءا، ثم دراسة البديع داخل كل قسم ، ثم فـيـمـا بين القـسم والقـسم أو الأقـسـام السـابقـة عليـه.

=Engene A. Nida: Semantic Relations Between nuclear Structures, p217-255.

ضمن كتاب :

Mohammad Ali gazayery : Linguistics and literary, Studies, mouton Publishers, The Hague, Paris, New York.

(1) DebeauGrand and Dressler : Introduction To Text Linguistics, P58.

(٢) عنوانها : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

وسيُستخدم فى ثنايا الدراسة حرفا (ق ، ب) اختصارا لكلمتى (قسم ، بيت).

النظــم :

(١)

ضاق مجال البحث البلاغى لدى كثير من البلاغيين ودارسى الإعجاز البلاغى للقرآن الكريم ، حتى كاد ينحصر فى دائرة (الألفاظ المفردة) حيث كثر الحديث عن فصاحة اللفظ وتلاؤم حروفه فى التأليف، وغير ذلك مما يحكم به على بلاغة اللفظ مفردا . ثم جاء عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١هـ) مؤصلا نظرية النظم ، محدثا بها نقلة كمية ونوعية إلى حد كبير؛ إذا انتقلت بالبحث البلاغى إلى دائرة أوسع هى دائرة (التركيب) يقول عبد القاهر : « ليس لنا إذا نحن تكلمنا فى البلاغة والفصاحة مع معانى الكلم المفردة شغل ، ولا هى منا بسبيل وإنما نعمد إلى الأحكامُ التى تحدث بالتأليف والتركيب»[1] ذلك لأن الوظيفة الأساسية للغة (الإخبار)

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٦١، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، الطبعة السادسة ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ١٩٦٠م.

لايحققها اللفظ مفردا، وإنما يحققها اللفظ مركبا مع غيره من الألفاظ، والخبر كما يقول عبد القاهر : « معنى لا يتصور إلا بين شيئين يكون أحدهما مثبتا والآخر مثبتا له ، أو يكون أحدهما منفيا والآخر منفيا عنه ، وأنه لا يتصور مثبت من غير مثبت له ، ومنفى من دون منفى عنه ؛ ولما كان الأمر كذلك أوجب ذلك أن الا يعقل إلا من مجموع جملة فعل واسم، كقولنا: خرج زيد ، أو اسم واسم ، كقولنا : زيد منطلق . فليس فى الدنيا خبر يعرف من غير هذا السبيل وبغير هذا الدليل، وهو شيء يعرفه العقلاء فى كل جيل وأمة ، وحكم يجرى عليه الأمر فى كل لسان ولغة »[1].

إذن فالضم والتركيب أمر حتمى حتى تفيد الألفاظ، ويأتى هذا الضم بناء على علاقات جامعة بين الألفاظ، إذ «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل[2] وذلك على نحو ما نجد فى قوله تعالى: ﴿ وقيل يا أرض

---

(١) المرجع السابق : ص ٣٣٣.

(٢) السابق : ص ٤٨ : ٤٩.

ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين ﴾ [1]إذ « إن مبدأ العظمة فى أن نوديت الأرض، ثم أمـــرت ، ثم فى أن كان النـــداء بيا دون أى نحـو (يأيتها الأرض)، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال (ابلعى الماء) ، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل (وغيض الماء) فجاء الفعل على صيغة (فُعل) الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر ، ثم توكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى : «وقضى الأمر » ، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو « استوت على الجودى» ، ثم إضمار السفينة قبل الذكر كما هو شرط الفخامة والدلالة عظم الشأن ، ثم مقابلة (قيل) فى الفاتحة بـ (قيل) فى الخاتمة [2] وعلى هذا ليست اللغة مجموعة من الألفاظ ، وإنما مجموعة من العلاقات ؛ ومن ثم « ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض» [3] وفى سياق نظم الكلمة مع الكلمة وبما بينهما من تناسق أو

---

(١) سورة هود : آية ٤٤.

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ٤٦.

(٣) المرجع السابق : ص ١٢.

عدمه يُحكم على اللفظة بأنها فصيحة أو غير فصيحة يقول عبد القاهر: «وهل تجد أحدًا يقول : هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفى خلافه قلقة ونابية ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية فى مؤداها» (١) واستشهد عبد القاهر على صحة دعواه هذه ، بـ « أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ (الأخدع) فى بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى   وجعت من الإصغاء ليْتًا وأخدعا

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلَّغتنى شرف الغنى   وأعتقت من رق المطامع أخدعى

فإن لها فى هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمام:

---

(١) السابق : ص ٤٥.

الفصل الثانى

الحالة الاجتماعية

ظهر فى هذا العصر شراب القهوة[1] . وقد قيل إن أول من اهتدى إليه هو أبو بكر بن عبد الله المعروف[2] بالعيدروس . وكان أصل اتخاذه له أنه مر فى سياحته بشجر البن فاقتات من ثمره حين رآه متروكا مع كثرته . فوجد فيه تجفيفاً للدماغ ، واجتلابا للسهر ، وتنشيطاً للعبادة . فاتخذه قوتا وطعاما وشرابا . وأرشد أتباعه إليه . ثم نشر ذلك فى اليمن والحجاز ومصر . وقد جاء أبو بكر إلى مصر سنة ٩٠٥ هـ ، فكما أن الصوفية هم الذين أدخلوا مادة الحشيش المخدرة إلى مصر فى أوائل القرن السابع للهجرة ، وأشاعوا استعمالها بين المصريين ، كذلك أدخلوا شراب قهوة البن إلى مصر فى أوائل القرن العاشر .

وكما اختلف المصريون فى الحشيش ، وهل هو حلال أم حرام ؛ اختلفوا كذلك فى أمر القهوة . فذهب قوم إلى تحريمها[3] لما فيها من الضرر . وخالفهم آخرون ومنهم المتصوفة ، وقالوا بإباحتها لأنها ليست مسكرة ولا مغيبة . وإنما فيها تنشيط النفس لأشغالها وما يطلب منها ، وخصوصا فى سهر العبادة أو قراءة القرآن ، أو دراسة علم ، أو تحصيل معاش . فإن قصد بها الإعانة على شىء من ذلك كانت قربة عند الله تعالى .

أما الذين حرموها فقد استندوا إلى أنها تحاط عند شربها بطقوس

---

(١) لم يرد فى القاموس المحيط عن كلمة « البن » إلا هذه العبارة « البن » بالضم : شىء يتخذ كالمرى »

(٢) الكواكب السائرة طبع ببروت سنة ١٩٤٥ ١ / ١١٣

(٣) رسالة عن القهوة ، تأليف محمد الدنوشرى المصرى المتوفى سنة ١٠٢٥ هـ مخطوط رقم ١٥١ مجاميع — دار الكتب .

تجد مصدر هذا الاتحاد وجود علاقات نحوية بين تلك المعانى. فلننظر - مثلاً - إلى معانى الكلم فى بيت بشار :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

« وإذا نظرنا لم نجدها اتحدت، إلا بأن جعل مثار النقع اسم كأن، وجعل الظرف الذى هو (فوق رءوسنا) معمولا لمثار ومعلقا به، وأشرك الأسياف فى (كأن) بعطفه لها على مثار، ثم بأن قال : (ليل تهاوى كواكبه) فأتى بالليل نكرة، وجعل جملة قوله (تهاوى كواكبه) له صفة ، ثم جعل مجموع (ليل تهاوى كواكبه) خبرا لكأن »[1] ومن ثم أخذ عبد القاهر يوجه الناظم إلى علم النحو ؛ للإفادة من إمكاناته العريضة، إذ قال : « ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ، فلا تخل بشىء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد،

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٤.

ومنطلق زيد، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق . وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها فى قولك : إن تخرج أخرج، وإن خرجتَ خرجتُ، وإن تخرج فأنا خارج، وأنا خارج إن خرجت، وأنا إن خرجت خارج. وفى الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك : جاءنى زيد مسرعًا، وجاءنى يسرع ، وجاءنى وهو مسرع أو هو يسرع، وجاءنى قد أسرع، وجاءنى وقد أسرع. فيعرف لكل من ذلك موضعه، ويجىء به حيث ينبغى له. وينظر فى الحروف التى تشترك فى معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى ؛ فيضع كلاً من ذلك فى خاص معناه ، نحو أن يجىء بما فى نفى الحال ، وبـ (لا) إذا أراد نفى الاستقبال وبـ (إن) فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون ، وبـ (إذا) فيما علم أنه كائن. وينظر فى الجمل التى تسرد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من ثم ، وموضع (أو) من موضع (أم)، وموضع (لكن) من موضع (بل). ويتصرف فى التعريف والتنكير و التقديم والتأخير فى الكلام كله ، وفى الحذف

والتكرار والإضمار والإظهار، فيضع كلاً من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغى له » [1].

وعلى هذا ليس النحو الذى يعنيه عبد القاهر النحو المعيارى أو التقعيدى ، الذى يتميز به وجه الصواب من الخطأ، ذلك لأن الصيغ التى يوازن عبد القاهر بينهما صيغ صحيحة نحويًا ، فهو لا يوازن بين تعبيرين - لبيان مزيه أحدهما على الآخر- إلا « بعد أن يكونا قد برئا من اللحن ، وسلما فى ألفاظهما من الخطأ » [2] وإنما النحو الذى يعنيه عبد القاهر، هو ذلك النحو الذى يرسم الفروق الدقيقة فى المعانى، بين الصيغ التى « تبدو من منظور النحو المعيارى أساليب متساوية» [3].

وكما أن للنحو فاعلية فى تشكيل المعنى وضبطه ، فإن له فاعلية فى تشكيل المجاز، وذلك لأن « هذه المعانى التى هى

---

(١) السابق : ص ٦٦ : ٦٧.

(٢) نفسه : ص ٢٥٦.

(٣) الدكتور نصر حامد أبو زيد : مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجانى - قراءة فى ضوء الأسلوبية ، ص١٥، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ١٩٨٤م.

الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها ، من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون ؛ لأنه لا يُتصور أن يدخل شيء منها في الكلم، وهي أفراد لم يتُوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو ؛ فلا يُتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلف مع غيره، أفلا ترى أنه قُدِّر في (اشتعل) من قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » أن ألا يكون الرأس فاعلاً له ، ويكون (شيبا) منصوباً عنه على التمييز ؛ لم يتصور أن يكون مستعاراً؟ وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة فاعرف ذلك » [1] ولم يكتف عبد القاهر بهذا بل راح يكشف عن فاعلية النحو في جماليات المجاز، ومن ذلك قوله : « فانظر إلى قوله – وقد تقدم إنشاده قبل – :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة عن لطفها وغرابتها ، إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف فأزل

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٥١:٢٥٢.

كلاً منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه ، فقل : سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره، ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والطلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التى كانت ، وكيف تذهب النشوة التى تجدها » [1] وعبد القاهر بمثل تحليلاته هذه « يقول إن بحث الاستعارة يجب أن يتم فى ضوء التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة فى تكوينها [2].

(٢)

إن أول ما تحمده هذه الدراسة لنظرية النظم وتتمسك به ، هو فكرتها الجوهرية المتمثلة فى (الربط والتعالق) بين أجزاء الكلم، وكثيرا ما مثل عبد القاهر لهذه الفكرة بصناعة الديباج، حيث الخيوط الكثيرة منها ما يذهب طولا، ومنها ما يذهب عرضا، ومنها ما يُبدأ به ومنها ما يثنى به وهكذا حتى تتشابك جميعها ، وتبدو وكأنها خيط واحد . كما مثل

---

(١) المرجع السابق : ص ٧٨.

(٢) الدكتور مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربي، ص١٥، الطبعة الثانية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨١م.

عبدالقاهر للناظم بالصائغ الذى « يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها فى بعض حتى تصير قطعة واحدة » [1]

وثانى ما تحمده الدراسة لنظرية النظم، هو ربطها بين الدرس الأدبى والدرس النحوى ، وبهذا « تبين لعبد القاهر أن الانفصال بين الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية انفصال قد يجنى على كلتيهما، فإذا بلغت الدراسة اللغوية نضجها عطفت على الأدب وما يستحدثه فى مجال الأساليب ، وإذا أريد لدراسة الأدب أن تنجو من الكلمات المبهمات والعبارات المرسلة والانطباعات الشخصية ؛ فلابد أن تقيم بناءها على أساس من درس اللغة » [2].

بيد أننا يجب أن ندرك أن النظم الذى يقيمه عبد القاهر إنما هو (نظم الجملة) وليس (نظم النص) ، ذلك أن عبدالقاهر ركز - كما رأينا - على كشف العلاقات النحوية الرابطة بين المفردات داخل الجملة أو البيت ، ولم يتجاوز ذلك

---

(١) عبدالقاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٣. كما مثل عبدالقاهر للناظم - أيضا - بالبانى . انظر : دلائل الإعجاز ص ٧٥.

(٢) الدكتور مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ٢٥٨، النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٩٨٩م.

إلى النص بتمامه . ويرجع هذا - فيما أرى - إلى أداة النظم التى قال بها عبدالقاهر وهى (النحو)، فالنحو - فيما قدمه النحاة العرب - (نحو الجملة)، حيث كانت « الجملة هى المدى الأقصى الذى وقف عنده النحاة ، فلم يتناولوا وحدة أكبر منها ، حتى حين كان النحاة يَتكلمون عن عطف الجمل أو عن الاستدراك أو الإضراب إلخ ، كان منطلقهم من علاقة الجملة الواحدة بأختها . ولم يحدث مرة أن شملوهما معا بمصطلح واحد يتخطى مفهوم الجملة »[1].

أما (نظم النص) فهو ما تطمح هذه الدراسة فى الانتقال إليه، وهذا الانتقال يتبعه - حتما - نقله فى كثير من المفاهيم النقدية والإجراءات المنهجية . وتتمثل فكرة (نظم النص) فى اتخاذ النص كله وحده للتحليل اللغوي، بوصف النص وحدة واحدة تتعالق أجزاؤها وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالة كلية للنص، ولهذا التعالق أو الترابط - فيما ترى الدراسة - ضربان:

---

(١) الدكتور تمام حسان : الأصول ، ص ٣٠٩ : ٣١٠.

ترابط رأسى : وهو ترابط بين أبيات متتالية داخل كل جزء من أجزاء النص.

ترابط أفقى : وهو ترابط بين أبيات بعضها ينتمى إلى جزء من أجزاء النص غير الجزء الذى ينتمى إليه البعض الآخر المرتبط بها ، كأن نقول : يرتبط البيت الثانى فى الجزء الأول بالبيت الأخير فى الجزء الرابع.

وفى كشف هذا الترابط بضربيه لا تستند الدراسة إلى معانى النحو وحدها، بل تتجاوزها إلى غيرها من ظواهر لغوية، خاصة الصورة البيانية . وإذا كان هذا التحليل يعتمد على البنية اللغوية للنص، فهو لا يهمل السياق الثقافى للنص، بل يستعين به خاصة حين تعكس لغة النص هذا السياق، ويكون السياق أداة فاعلة فى إضاءة النص وسبر أغواره. وهذه مسألة تقتضى معايشة النص والتفاعل معه ، وقراءته قراءة متحررة من فكرة الدلالات الثابتة للظواهر اللغوية ؛ إذ « لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعا لتصورات لغوية عامة ، لا تضع فى اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها» [1]

---

(١) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ، الطبعة الثانية ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣م.

كما تتحرر هذه القراءة من مقصد التقعيد والتقييم ، ليصبح مقصدها الوصف والتشخيص.

ولعلنا بهذا التحليل - ولنسمه التحليل النظمى - نتفادى القصور، الذى ينتج عن قصر تطبيق نظرية النظم على البيت الواحد أو الأبيات المعدودة المجتزأة من النص ، أو - على أقل تقدير - ندرك ما لم يكن يمكن إدراكه لو اقتصرنا فى التطبيق على البيت الواحد أو الأبيات المعدودة. والتحليل - وهو بصدد قصيدة من الشعر الجاهلى - يأمل فى الكشف عن الروابط بين أجزاء النص التى قد تبدو مفككة، وهذه مسألة من أدق المسائل المتعلقة بالشعر الجاهلى ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : « وموضوعات الأدب الجاهلى كثيرة ولكنها قابلة للترابط. ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التى يتناولها الشعر ، ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه . وهذه هى المسألة الأساسية التى تواجه الباحث فى الأدب الجاهلى ، وبعبارة أخرى إن مغزى الأدب

الجـاهلى وارتبـاط أجـزائه سـواء فى المعنى »[1] أمّـا عن إجراءات التحليل فإنها تسير على النحو التالى :

١ - إثبات النص مجزءا إلى محاور دلالية .

٢ - بدء التحليل شاملاً جانبين أساسيين :

الجانب الأول : الصور البيانية فى النص : وفيه ندرس الصورة فى ضوء المعانى النحوية المستخدمة فيها ، لنرى فاعلية هذه المعانى فى فهم مراد الصورة وجمالياتها . وندرس الصورة - أيضًا - فى ضوء بقية الصور الواردة فى النص : لنرى فاعلية الصور فى تفسير بعضها بعضا، وفى تحقيق الترابط بين أجزاء النص ، وفى الدلالة على الدلالة الكلية للنص.

الجانب الثانى : المعانى النحوية المستخدمة فى النص: وفيه ندرس المعانى النحوية من زاوية أخرى، وهى مدى فاعليتها فى تحقيق الترابط الرأسى والترابط الأفقي، وفى دلالتها على الدلالة الكلية للنص، وفى هذا سوف نستعين

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٧٥، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع .

بالبعد الإحصائى لما له من أهمية [1]، تتمثل فيما قد يعطيه من دلائل، أو ترجيح صحة دلالة يستنبطها التحليل .



---

(١) عن أهمية البعد الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية، راجع الدكتور سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص٣٧ ومواضع أخرى متفرقة، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربى ١٩٨٤م.

الدراسة التطبيقية


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الدراسة الأولى

البديع : من التحسين إلى الربط



قال تأبط شرا : (*)

١ . يا عيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراقِ
٢ . يسرى على الأَيْن والحيات محتفيا نفسى فداؤك من سار على ساق

* * *

٣ . إنى إذا خُلّة ضنّت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق
٤ . نجوت منها نجائى من بجيلة إذ ألقيت ليلة خَبْت الرهط أرواقى
٥ . ليلة صاحوا وأغرَوْا بى سراعهمُ بالعيكتين لدى معدى ابن بَرَّاق

(*) المفضل الضبى: المفضليات، ص ٢٧ : ٣١، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الثامنة، دار المعارف .

١ – العيد : ماعتاد من حزن وشوق . الإيراق : مصدر«آرقة يورقة» من الأرق. طراق : يأتى ليلا.
٢ – يسرى الطيف : يسير ليلا ، الأين : نوع من الحيات ، أو الإعياء . محتفيا : حافيا.
٣ – الخلة : الصداقة ، وتقال للصديق ؛ وتطلق على المذكر والمؤنث والمثنى والجمع. بضعيف الوصل : بحبل ضعيف . الأحذاق : المتقطع.
٤ – بجيلة : القبيلة التى أسرته . الخبت : اللين من الأرض . الرهط : موضع، ألقيت أرواقى : استفرغت مجهودى فى العدو.
٥ – العيكتان : موضع . معدى : مصدر أو اسم مكان ، من «عدا يعدو» ابن براق : هو عمر ، وهو والشنفرى صديقا تأبط شرا ، وكانا معه ليلة انفلاته من بجيلة

٦ . كـأنما حَشْحَشُوا حُصّاً قوادمهُ أو أم خِـشْفٍ بذى شَثٍّ وطُبَّـاق

٧ . لا شىء أسرع منى ليس ذا عُذَرٍ وذا جناح بجنب الرَّيْد خفّاق

٨ . حتى نجوتُ ولما ينزعوا سلبى بوالهٍ من قبيض الشد غيداق

٩ . ولا أقول إذا ما خُلّةٌ صرمت يا ويحَ نفسىَ من شوق وإشفاق

١٠ . لكنما عولى إن كنت ذا عول على بصيرٍ بكسب الحمد سبّاق

١١ . سبّاق غايات مجد فى عشيرته مُرَجِّع الصوت هَدّاً بين أرفاق

١٢ . عاري الظنابيب ، ممتد نواشره مِدلاج أدهمَ واهى الماء غَسّاق

---

٦ - حشحشوا : حركوا . القوادم : ما ولى الرأس من ريش الجناح. والحص: جمع أحص ، وهو ما تناثر ريشه وتكسر ، يشير بذلك إلى الظليم ، وهو ذكر النعام . الخشف : ولد الظبية . الشث والطباق : نباتان طيبا المرعى .

٧ - العذر : جمع عذرة ، وهى ما أقبل من شعر الناصية على وجه الفرس. الريد : الشمراخ الأعلى من الجبل . يقول : لا شىء أسرع منى إلا الفرس، وإلا الطائر الجارح الذى يأوى إلى الجبل.

٨ - السلب : ما يسلب فى الحرب. الواله : الذاهب العقل. الشد القبيض : الجرى السريع . الغيداق: الكبير الواسع ، من «الغدق» وهو المطر الغزير.

٩ - صرمت : قطعت .

١٠ - العول ، بفتح الواو مع فتح العين وكسرها : مصدر بمعنى العويل، وبالكسر فقط جمع «عولة» بفتح فسكون . أو بمعنى المعول عليه المستغاث به.

١١ - مرجع الصوت : يصيح. آمرا ناهيًا. هدا: رافعا صوته . الأرفاق : الرفاق.

١٢ - الظنابيب : جمع «ظنبوب» وهو حرف عظم الساق : النواشر : عروق ظاهر الذراع . مدلاج : كثير سفر الليالى بطولها . الأدهم : الليل . واهى الماء: مطر شديد . الغساق : الشديد الظلمة .

١٣ . حَمّالِ ألويةٍ، شهّادِ أنديةٍ   قوّالِ مُحكَمَةٍ، جوّابِ آفاقِ

١٤ . فذاك همى وغزوى أستغيثُ به   إذا استغثتَ بضافى الرأس نَغّاقِ

١٥ . كالحِقف حدأه النامون قلت له   ذو ثُلّتين وذو بَهْم وأرباقِ

* * *

١٦ . وقُلّة كسنان الرمح بارزة   ضَحيانة فى شهور الصيف مِحْراقِ

١٧ . بادرت قُنّتها صحبى وما كسلوا   حتى نميتُ إليها بعد إشراقِ

١٨ . لا شىء فى رَيْدها إلا نعامتها   منها هزيم ومنها قائم باقِ

١٩ . بَشْرثةٍ خَلَقٍ يُوقى البنان بها   شددت فيها سريحا بعد إطراقِ

١٣ – المحكمة : الكلمة الفاصلة . جواب آفاق : صاحب أسفار وغزو .

١٤ – غزوى: مقصدى . ضافى الرأس : كثير الشعر . نغاق ونعاق بمعنى .

١٥ – الحقف : ما أعوج من الرمل . حدأه النامون : أى صلبوه بدوسهم إياه وصعودهم عليه. والنامون من « نمى » بمعنى صعد وارتفع . الثلة : القطعة من الغنم . والبهم : أولاد الشاء . والأرباق : جمع « ربق» بكسر فسكون ، وهو حبل يجعل كالحلقة يشد به صغار الغنم لئلا ترضع . شبه تلبد شعر الراعى النغاق بالحقف الذى لبده النامون عليه ، ثم يقول له:أنت ذو ثلثين ، مالك وللحرب ! يحقره بذلك. ويريد أنه يستغيث بمن وصف قبل ، إذا استغاث غيره بمثل هذا الراعى .

١٦ – القلة : أعلى الجبل . ضحيانة : بارزة للشمس . محراق : يحرق من فيها.

١٧ – القنة والقلة بمعنى ، أراد أعلى جزء منها . نميت : ارتفعت.

١٨ – الريد : أعلى الجبل . النعامة : خشبات تكون فى أعلى الجبل. منها : من خشبات النعامة . هزيم : متكسر .

١٩ – بشرثة خلق : يقول : صعدت إلى هذه القنة بنعل ممزقة . السريح : السيور التى تشد بها النعل. الإطراق : أن يجعل تحت النعل مثلها.

٢٠ . بل من لعـذالة خـذالة أشِبٍ حـرّق باللوم جلدى أى تحـراق
٢١ . يقـول أهلكت مـالا لو قنعت به من ثوب صـدق ومن بَزٍّ وأعـلاق
٢٢ . عـاذلتى إن بعض اللوم معنفة وهل متـاع وإن أبقـيـتـه باق
٢٣ . إنى زعيمٌ لئن لم تتركوا عَذْلى أن يسـأل الحىُّ عنى أهل آفـاق
٢٤ . أن يسأل القوم عنى أهل معرفة فـلا يخـبُـرهم عن ثابت لاق
٢٥ . سَدِّد خلالك من مال تجمّعه حـتى تلاقى الذى كلُّ امـرئ لاق
٢٦ . لتـقـرعنّ علىّ السن من ندم إذا تذكـرت يومـا بعض أخـلاق

عن جو القصيدة يقول محققا المفضليات : «فيها يصف الطيف، ويذكر حادث هربه من بجيلة حين أرصدوا له كمينًا على ماء ، فأخذوه وكتفوه بوتر. ثم دبر حيلة بارعة هو وعمرو ابن براق والشنفرى، تمكن بها الثلاثة من النجاء عدوًا على الأقدام ... وفيها تصوير جيد لقوة جريه، وشدة عدوه. ثم وصف للرجل السيد الذى يركن إليه . ثم فخر بتجشمه الأخطار، وإشادة بكـرمـه ، منددًا بمن يلومه على إنفاق ما له» (*). وفى ضوء هذا قسمت النص خمسة أقسام :

---

٢٠ - الأشب : المخلط المعترض .
٢١ - البز: الثياب أو السلاح . الأعلاق . كرائم الأموال.
٢٥ - الخلال : جمع خلة ، وهى الحاجة والفقر .
(*) المصدر السابق : ص٢٧.

القســـم الأول : البيتان (الأول والثانى)

القسم الثـــانى : الأبيات (٣ - ٨)

القسم الثـــالث : الأبيات (٩ -١٥)

القسم الرابـــع : الأبيات (١٦ - ١٩)

القسم الخامس : الأبيات (٢٠-٢٦)

(١)

نطالع الشاعر - أول ما نطالعه - وهو فى حال تذكر؛ إذ عاودته (عيد) ذكرى إنسان أو موقف ما عزيز وغال على نفسه؛ ومن ثم كان لهذا التذكر ردا فعل متناظران معه من جهة، ومتناظران فيما بينهما من جهة أخرى (شوق وإيراق). وينضم إلى دائرة التناظر هذه (الطيف)، الذى هو موضوع هذا القسم. وهذا الانضمام يسهم فى سبك الشطر الثانى مع الشطر الأول، ويزداد هذا السبك بما بين نهايتهما من توافق صوتى (إيراق / طراق).

لكن ما أو (من) هذا الطيف ؟ لا يخبرنا هذا القسم إلا بكون الطيف يسرى محتفيًا على (الأهوال)، التى نجد لها تفسيرًا - إلى حد ما-فى البيت الثانى (الأين والحيات). وهذا الإخبار يشير إلى أن هذا الطيف هو طيف إنسان ، أو يشير إلى مرور إنسان كالطيف خفة وسرعة على هذه الأهوال.

وهذا المرور وما يتصل به ، خاصة ظرفه الزمنى ووسيلته، هو مناط التركيز هنا ، يفاد هذا من سيطرة المفردات المعبرة عن ذلك :

(مر ، طراق ، يسرى ، سار ، ساق)

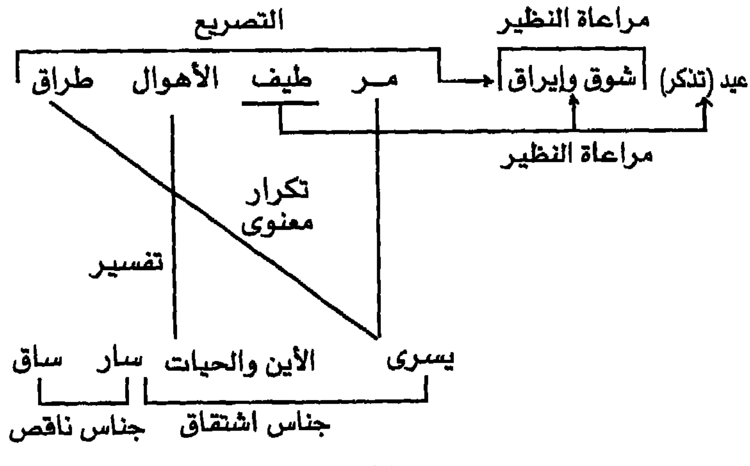
وهى مفردات تنسبك فيما بينها ، بفضل ما بينها من علاقات معجمية وصوتية :

التكرار المعنوى : مر / طراق / يسرى

جناس الاشتقاق : يسرى / سار

الجناس الناقص : سار / ساق

إذن فقد شكل البديع فى هذا القسم علاقات ، جلها سابك، وبعضها حابك (التفسير) . ويمكن إجمال هذه العلاقات فيما يلى :



ونلاحظ تعدد هذه العلاقات ، واحتواءها جل أجزاء هذا القسم؛ مما جعل درجة السبك فيه عالية جدًا.

وبعد ، فهذا الطيف أو هذا الإنسان السارى على ساق يبقى مجهولاً . ويبقى شىء من الإبهام مكتنفًا هذا الموقف أوهذا الحدث (الإسراء)؛ إذ جاء مجملاً .

(٢)

بالعدول عن ضمير الغائب الذى سيطر على البيتين الأولين ، إلى ضمير المتكلم المصدر به البيت الثالث والمسيطر على أبيات القسم الثانى : نجوت ، نجائى ، ألقيت ، أرواقى ، بى ، نجوت ، سلبى . بهذا العدول ينتقل الشاعر من موضوع إلى موضوع : من الحديث عن الطيف أو الإنسان السارى كالطيف ، إلى الحديث عن نفسه.

وحديث الشاعر عن نفسه هنا مطرد دلاليا ، فهو حديث عن حادث بعينه وهو « حادث هربه من بجيلة حين أرصدوا له كمينًا على ماء ، فأخذوه وكتفوه بوتر. ثم دبر حيلة بارعة هو وعمر بن براق والشنفري، تمكن بها الثلاثة من النجاء عدوًا على الأقدام » (*) . وقد انعكس هذا الاطراد على السطح، عبر علاقات معجمية وصوتية سابكة لمفردات موزعة فى فضاء

(*) السابق : ص٢٧.

هذا القسم ، توزيعًا يقارب بينها حينًا ، ويباعد بينها حينا آخر. وهذه العلاقات :

(جناس الاشتقاق) : داخل البيت الرابع: نجوت/ نجائى.

: فيما بين البيت الخامس والبيت السابع : سراعهم / أسرع .

(الترديد) : داخل البيت السابع : ذا عذر / ذا جناح.

: فيما بين البيت الرابع والبيت الخامس : ليلة خبت/ليلة صاحوا.

(مراعاة النظير) : داخل كلٍّ من البيت السادس والبيت السابع من جهة ، وفيما بين هذين البيتين من جهة ثانية : الظليم (حصا قوادمه)/ الظبية (أم خشف) / الفرس (ذا عذر)/ الطائر (ذا جناح).

(السجع المتوازى) : فيما بين البيت الثالث والبيت الرابع: أحذاق / أرواقى .

:فيما بين البيت الخامس والبيت السابع : براق / خفاق.

(رد عجز القسم على صدره) : نجوت / نجوت.

وهذا الحادث يرد إلى ذاكرة المستمع / القارئ أو يردها إلى الحادث الوارد فى القسم الأول . فثمة ارتباط قوى جدًا بينهما يصل بهما إلى حد التطابق ، فكلاهما حادث عدو أو

فرار سريع فى موقف شدة ومحنة . ومما دل على هذا التطابق شىء من التكرار المعنوى نلمسه فيما بين :

(طراق ، يسرى) فى القسم الأول و (ليلة) فى القسم الثانى، وهو الظرف الزمنى للحادث. وفيما بين (طيف) فى القسم الأول و (الظليم ، الظبية)- المشبه بهما الشاعر - و (قبيض الشد) فى القسم الثانى، وهو خفة العدو وسرعته.

بيد أن الحادث جاء فى القسم الأول مجملاً ومجهول الفاعل، وجاء فى القسم الثانى مفصلاً ومحدد الفاعل (الشاعر). إذن فالقسمان محبوكان بفضل (التفسير)، الذى فصل ما أُجمل فى القسم الأول، وكشف عن السارى فى القسم الأول ، وهذا الكشف أكد تطابق القسمين. وقد انعكس هذا التطابق على السطح - إلى حد ما - من خلال التكرار الصوتى بفضل (إيهام الاشتقاق) عيد / معدى ، و (السجع المتوازى): طراق / براق ، خفاق ، والجناس الناقص : طراق / براق.

وبهذا الكشف ندرك أن الشاعر فى حديثه عن نفسه فى القسم الأول قد سلك مسلك (التجريد)، وهو مسلك يعاوده الشاعر فى ختام القسم الثانى :

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبى بواله من قبيض الشد غيداق [1]

(٣)

يكرر الشاعر الشرط المفتتح به القسم الثانى، فى مفتتح القسم الثالث (إذا ما خلة صرمت) ؛ ليستطرد « إلى وصف للرجل السيد الذى يركن إليه » ، وهو وصف مطرد دلاليا. وقد أسهم فى تحقيق هذا الاطراد (التقسيم)، الذى شمل الأبيات : الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر. وقد صاحب هذا الاطراد سبك معجمى لكثير من مفردات هذا القسم، وذلك عبر :

(جناس الاشتقاق) : أقول / قوال
: عولى / عول
(التكرار المعنوى) : عولى / غزوى
(تشابه الأطراف) : سباق / سباق
(الترديد) : أستغيث / استغثت
: ذو ثلثين / ذوبهم
(مراعاة النظير) : الظنابيب / النواشر

(١) « يريد أنه نجا من بجيلة مسرعًا كالواله ، فيكون قد جرّد من نفسه شخصًا كاد يذهب عقله من سرعة الهرب ، والطلب وراءه» المحققان : المفضليات ، ص٢٨.

كما صاحب هذا الاطراد الدلالى اطراد صوتى ، أسهم فى تحقيقه – فضلاً عن جل الفنون السابقة :

الجناس الناقص: أرفاق / أرباق ، أرفاق / آفاق

(السجع المتوازى) : سباق / غساق / نغاق

: أرفاق / آفاق / أرباق

وقد بلغ هذا الاطرد الصوتى ذروته فى البيت الثالث عشر، من خلال الترصيع :

حمّال ألوية//شهّاد أندية//قوّال محكمة// جوّاب آفاق.

وقد تعاضد هذا التقسيم الصوتى مع التقسيم الدلالى فى هذا البيت .

ونحاول معرفة الرجل الموصوف هنا والمعول عليه الشاعر، وذلك بالرجوع إلى القسمين السابقين . لقد رأينا الشاعر – فى القسم الأول – مفتخرًا بإسرائه على ساقه محتفيًا. ورأيناه – فى القسم الثانى– مفصلاً هذا الإسراء ، فى سياق رد فعله على خلته التى خذلته خذلانًا يستدعى من الشاعر الاعتماد على النفس ، وقد تجلى هذا الاعتماد فى حادث هربه من بجيلة ، إذا استطاع النجاة منها (بواله من قبيض الشد غيداق). وما هذا الواله إلا الشاعر نفسه (على سبيل التجريد).

إذن لا يعتمد الشاعر على غيره ، ومن ثم يُرجح أن يكون الرجل المعول عليه هو الشاعر نفسه ، خاصة أن هذا الرجل ووصفه يأتى فى سياق رد فعل الشاعر على الخذلان السابق نفسه (إذا ما خلة صرمت). كما أن أوصاف هذا الرجل تتسق والأوصاف التى عرفناها عن الشاعر فى القسمين السابقين.

ولعل من البديع ما يشير - بدرجة أو بأخرى - إلى هذا الاتساق :

طراق ، سار (ق١)/ مدلاج أدهم (ق٣)	تكرار معنوى
محتفيًا (ق١)/ عارى (ق٣)	
غيداق (ق٢)/ واهى الماء (ق٣)	
لا شىء أسرع منى (ق٢)/ سباق (ق٣)	
ساق (ق١)/ الظنابيب، النواشر (ق٣)	(مراعاة النظير)

وبهذا التفسير (الرجل المعول عليه = الشاعر) ، يكون الشاعر قد سلك فى الحديث عن نفسه هنا مسلك (التجريد)، وهو المسلك الذى سبق أن سلكه فى القسم الأول ، وفى ختام القسم الثانى . وعلى هذا التفسير يكون المسند إليه أو المتحدث عنه واحدًا فى الأقسام الثلاثة، وهو (الشاعر) نفسه، وقد تنوع الضمير المعبّر به عنه من قسم لآخر، على الترتيب التالى :

هـــو ، أنــــــــا ، هـــو

ق١ ق٢ ق٣

وكأن الضمير الأوسط يفسر لنا المراد بالضمير السابق عليه والضمير اللاحق به :

(هـــو أنــا) (أنـا هــو)

ووحدة المسند إليه فى الأقسام الثلاثة ، تشكل عامل حبك قويًا جدهًا بين الأقسام فضلاً عن علاقة (الاستطراد) الحابكة للقسمين : الثانى والثالث.

كما أن التكرار الصوتى فيما بين الأقسام الثلاثة ، جسد على السطح الارتباط القائم بينها . وذلك من خلال :

الجناس الناقص : إيراق / إشفاق

ق١ ق٣

السجع المتوازى : طراق / سباق / غساق ، نغاق

ق١ ق٢

: أحداق، أرواقى / أرفاق، آفاق، أرياق

ق٢ ق٣

(٤)

ينهى الشاعر استطراده : ليستكمل - فيما أرى - فى القسم الرابع ما كان قد استطرد منه (عدوه) . ومع هذه العودة يعود ضمير المتكلم: بادرت ، نميت ، شددت ، ويعود الظرف الزمى (الليل):

بادرت قنتها صحبى وما كسلوا   حتى نميت إليها بعد إشراق

إذ نفهم من هذا البيت ، أن الشاعر بات عداء، حتى أصبح على قمة الجبل (حتى نميت إليها بعد إشراق) [1]. كما تعود ألفاظ : بعضها بتمامها ، وبعضها على سبيل الاشتقاق :

لا شىء / لا شىء ، الريد / ريدها ، الشد / شددت

ق٢   ق٤   ق٢   ق٤   ق٢   ق٤

وإذا كان (استكمال التفسير) وما تبعه من تكرار ألفاظ قد ربط هذا القسم بالقسم الثانى، فإن استكمال أطراف فنون بديعية قد ربط هذا القسم بالقسمين: الأول والثالث ، حيث

(*) هذا المعنى يتفق والدلالة اللغوية لمادة (سرى)، التى استخدمها الشاعر في القسم الأول :

يسرى على الأين والحيات محتفيًا

نفسى فداؤك من سار على ساق

إذ « قيل سرى إذا سار الليل كله » التبريزى : شرح المفضليات ، القسم الأول ، ص٩، تحقيق علي محمد البجاوى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

نجد هنا من الألفاظ ما يندرج فى علاقة بديعية، سبق أن جمعت بين القسمين الأول والثالث : فلفظة (البنان) تندرج فى علاقة (مراعاة النظير)، التى جمعت بين :

ساق / الظنابيب ، النواشر

ق١ ق٣

ولفظتا (إشراق ، إطراق) تنسجعان سجعًا متوازيًا مع (إشفاق /ق٣) كما أنهما تتجانسان مع (إيراق/ق١).

ونجد فى القسم صوتيات تتكرر لأول مرة ؛ لتتأسس بذلك علاقات بديعية بين هذا القسم والقسم الأول تارة ، والقسم الثالث تارة أخرى :

ق١	ق٤	
طراق	إطراق	(جناس اشتقاق)
ساق	باق	(جناس ناقص)
ق٣	ق٤	
النامون	نميت	(جناس اشتقاق)
أرياق	باق	(جناس ناقص)

وهذه العلاقات البديعية جميعها تمثل نقاط اتصال، بين القسم الرابع والقسمين: الأول والثالث.

كما أن عودة ضمير المتكلم فى هذا القسم ، تعد استكمالاً لحركة الالتفات فى الضمير المعبّر به عن الشاعر من قسم لآخر :

هو ، أنا ، هو، أنا

وإذا كنا رأينا فى الضمير الثانى (أنا) تفسيرًا مسبقًا للضمير التالى له (هو)، فإنا نرى فى الضمير الرابع (أنا) تأكيدًا لهذا التفسير.

(٥)

يضرب الشاعر عن حديث العدو (بل) ، وينتقل إلى (العذالة) فى القسم الخامس . والمنتقل إليه وبالتحديد صفته (خذالة) تردنا إلى مفتتح القسم الثانى :

إنى إذا خلة ضنت بنائلها   وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق

الذى يفيد خذلان هذه الخلة للشاعر، وقد رد على هذه الخلة الخاذلة بفراره منها كفراره من بجيلة ، واعتماده على نفسه :

لكنما عولى إن كنت ذا عول   على بصير بكسب الحمد سباق

وربما انعكس الرد إلى هذه (الخلة) هنا ، فى اختيار الشاعر للفظة (خلالك) ، وهو يرد على هذه الخلة :

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

وهى لفظة تتجانس تجانس اشتقاق مع لفظة (خلة).

هذا وقد رأى محققا المفضليات أن المعنى فى هذا البيت « أجدر به أن يكون من قول العاذلة »[1] ويؤيده - حسبما ذكرا- « أن ابن قتيبة وضعه فى روايته بعد البيت ٢١»[2] .

وأرى أن الأجدر بهذا المعنى أن يكون من قول الشاعر لا العاذلة؛ وذلك لسببين :

السبب الأول : أن من صفات الشاعر - كما نعلم من هذا القسم - الإنفاق والبذخ ؛ بدليل أن العاذلة تلومه على ذلك:

يقول أهلكت مالا لو قنعت به من ثوب صدق ومن بز وأعلاق

السبب الثانى : أن العاذلة الخاذلة - كما علمنا من مفتتح القسم الثانى - بخيلة :

إنى إذا خلة ضنت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق

ومن ثم فالأولى أن يكون المعنى فى البيت الحادى والعشرين ، صادرًا عن المنفق المبدد لماله (الشاعر) ، لا الضنين (الخلة) العاذلة الخاذلة .

إذن فالشاعر فى هذا القسم يعود إلى هذه الخلة ؛

---

(١) المفضليات : ص٣٠.

(٢) المصدر السابق :ص٣٠

ليعرض ما لامته به ورده عليها . وقد جاء العرض والرد مطردين دلاليـاً، وقد تجسد هذا الاطراد على السطح من خلال:

جناس الاشتقاق : عذالة / عاذلتى / عذلى

ب٢٠ ب٢٢ ب٢٣

: حرق / تحراق

ب٢٠

: أبقيته / باق

ب٢٢

: تلاقى / لاق

ب٢٥

الترديد : مال / مال

ب٢١ ب٢٥

: أن يسأل / أن يسأل

ب٢٣ ب٢٤

التكرار المعنوى : ثابت / لاق

ب ٢٤

الجناس المزدوج : عذالة / خذالة

ب ٢٠

الجناس الناقص : باق / لاق

ب ٢٢ ب٢٤

الجنــاس التــام : لاق / لاق (١)

ب ٢٤ ب ٢٥

السجع المتوازى : أعلاق / آفاق/ أخلاقى

ب ٢١ ب ٢٣ ب٢٦

ومثلما كان للبديع فاعلية فى إحداث علاقات معجمية وصوتية بين الأقسام الأربعة السابقة ؛ بحيث غدت مسبوكة ، فإن للبديع الفاعلية نفسها فى سبك القسم الخامس مع جميع الأقسام السابقة عليه . وبيان ذلك كالتالى :

ق٤	ق٥	
محراق	تحراق	(جناس اشتقاق)
خلق	أخلاقى	(جناس اشتقاق)
باق	باق	(ترديد)
باق	لاق	(جناس ناقص+سجع متوازى)
ق٣	ق٥	
آفاق	آفاق	(ترديد)
أرفاق	آفاق	(جناس ناقص)

(١) (لاق) الأولى من (ليق) بمعنى لصق وثبت، و(لاق) الثانية من (لقى).

أرفاق ، أرباق، أفاق	أعلاق ، أخلاقى	(سجع متواز)
ق٢	ق٥	
أحذاق، أرواقى	أعلاق،أفاق،أخلاقى	(سجع متواز)
ق١	ق٥	
ســـــاق	باق ، لاق	(جناس ناقص)

وثمة وقفة لابد منها أمام عجز النص :

لتقرعن على السن من ندم   إذا تذكرت يوماً بعض أخلاقى

إذ يرتد معنى هذا العجز إلى الأقسام السابقة خاصة القسمين الأول والثالث . ففى هذا العجز حال تذكر (إذا تذكرت) ، وهى الحال التى كان عليها الشاعر فى مفتتح النص (يا عيد مالك من شوق وإبراق). وإذا كان المتذكر فى الحالين مختلفًا (الشاعر/الخلة) ، فإن موضوع التذكر واحد ، وهو موقف من مواقف الشاعر (الإسراء) وبعض من أخلاقه المفصلة والمقسمة فى القسم الثالث ، والمجملة فى هذا العجز (بعض أخلاقى). وبهذا الارتداد تتبلور الدلالة الكلية للنص، وهى التذكر : تذكر موقف يكشف عن بطولة الشاعر وأخلاقه، موقف كان فيه الشاعر سارياً على ساقه؛ ومن ثم فإن أنسب عنوان لهذا النص – فيما أرى – هو : (ذكرى سار على ساق).

الدراسة الثانية

النظم : من الجملة إلى النص


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قال الطفيل الغنوى :(*)

(١)

١ . اشاقتك أظعان بجفن يَيَنبم نعم بكرا مثل الفسيل المكمم

٢ . غدوا فتأملت الحدوج فراعنى وقد رفعوا في السير إبراقَ مُعصم

٣ . فقلت لحرّاض وقد كدت أزدهى من الشوق في إثر الخليط المئمم

٤ . ألم تر ما أبصرت أم كنت ساهيا فتشجى بشجو المستهام المتيم

٥ . فقال ألا لا لم تر اليوم شبحة وما شمت إلا لمح برق مغيم

٦ . وربٌ التي أشرقن في كل مِذنب سواهم خوصا في السريح المخدَّم

٧ . يزرن إلالاً لا ينحّبن غيره بكل ملب أشعث الرأس مُحرم

(*) ديوان الطفيل الغنوى، ص٧٢:٨٠، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد ١٩٦٨

١ - أشاقتك : أثارت اشتياقك . الظعينة : المرأة فى الهودج. جفن يينبم : موضع . الفسيل المكمم : جذع النخلة المغطي.

٢ - غدوا : رحلوا وقت الغدو ، وهو قبيل طلوع الشمس ، الحدوج : الهوادج . راعنى : أفزعني. رفعوا فى السير : ساروا سيرا سريعا.

٣ - حراض : اسم رجل. ازدهى : استخف . المئمم : القاصد للمكان.

٥ - شمت : الشيم النظر إلى البرق.

٦ - مذنب : مفرد المذانب ، وهى أطراف الأودية . الخوص : الغائرة الأعين .

٧ - الالا : جبل عرفة ؛ لا ينحبن غيره : لا يقصدن غيره .

٨ . لقد بيُنت للعين أحداجُها معا   عليــهن حــوكى العــراق المرقَّم

٩ . عُقار تظل الطير تخطف زهوه   وعــالين أعــلاقــاً على كل مُــفْـأم

١٠ . وفي الظاعنين القلب قد ذهبت به   أسـيلة مـجـرى الدمع ريّا المخـدَّم

١١ . عروب كأن الشمس تحت قناعها   إذا ابتـسـمت أو سـافـرا لم تـبـسّم

١٢ . رقود الضحى ميسان ليل خريدة   قـد اعـتـدلت في حسن خلق مُطهَّم

(٢)

١٣ . أصاح ترى برقا أريك وميضه   يضيء سناه ســوق أثل مــركَّم

١٤ . أسَفَّ على الأفلاج ايمنُ صــوبه   وأيســره يعلو مــخــارمَ سَــمْــسَم

---

٨ – حوكى العراق : الذى حيك بالعراق : الأحداج : الهوادج. المرقم : ذو رقم ، وهو تنقيط .

٩ – عقار : أى أحمر . تخطف الطير زهوه : أى تحسبه الطير لحما فتضربه. زهوه : حمرته. الأعلاق: الثياب الكرام العتاق ، المفأم : الذى عرض ووسع من نواحيه.

١٠– الأسيلة : السهلة الخد . ريا : ملأى . المخدم : موضع الخلخال.

١١– عروب: المرأة العروب هى المتحببة إلى زوجها، المظهرة له ذلك. وقيل هى العاشقة له.

١٢– ميسان : مفعال من الوسن. الخريدة : البكر التى لم تمس قط . المطهم : التام الحسن.

١٣– وميضة : لمعه . سناه : ضوءه ، سوق : جمع ساق . الأثل : نوع من الشجر. المركم : بعضه فوق بعض .

١٤– أسف : دنا من الأرض . الأفلاج : موضع . صويه : ما انصب منه. المخارم: طرق فى الجبل. سمسم : اسم جبل.

١٥ . له هيـدبٌ دان كـأن فـروجـه فويق الحصى والأرض أرفـاض حَنْتَم

١٦ . ابسّت به ريح الجنوب فـأسـعـدت روايـا لـه بـالمـاء لما تـصـرَّم

(٣)

١٧ . أرى إبلى عـافت جُدود فلم تذق بهـا قطرة إلا تَحِلَّة مُـقـسـم

١٨ . وبُنيانَ لم تـورد وقد تم ظِمـئـهـا تُرَاحُ إلى جـو الحـيـاض وتنـتـمى

١٩ . أهلّت شـهـور المحـرمين وقـد تقت بأذنابهـا روعـات أكلف مكدم

٢٠ . أسـيل مُـشكّ المنخـرين كـأنه إذا اسـتـقـبلتـه الريح مُسْعَط شُبْرُم

٢١ . تسـوف الأوابى منكبـيـه كـأنهـا عـذارى قـريش غـيـر أن لم توشّم

٢٢ . عـوازب لم تسمع نُبوح مُقَامة ولـم تـر نـارا تمّ حـول مـجَـرَّم

١٥- هيـدب : السـحـاب الذى يتدلى ويدنو من الأرض مثل هدب القطيفـة . فروجه : نواحيه وأطرافه . أرفاض حنتم: جرار حمر مكسورة.

١٦- أبست : استدرته الناقة ، أى دعتـه للحلب. فـأسـعـدت : فـأجـابت . لما تصرم: لم تنقطع .

١٧- جدود : اسم بئر. تحله مقسم : بقدر ما يحل المقسم، أى قليل . والمقسم الذى يقسم الماء فى الإناء .

١٨- بنيان : موضع . تراح : تستخف . تنتمى : ترفع إلى هذه الحياض .

١٩- تقت بأذنابها : أى امتنعت عن مباشرة الفحل. أكلف مكدم: أى الفحل الغليظ.

٢٠- أسيل مشك المنخرين : أى ليس بمثقوب الأنف. مسعط شبرم : رافع رأسـه كأنه أسعط شبرم، والشبرم: شجر حار يسعط به الإنسان فيرفع رأسه.

٢١- تسوف : تشم . الأوابى: التى تأبى الفحل. الوشم : النقش.

٢٢- عوازب : لا تروح إلى أهلها، تبيت بالقفر. نبوح مقامة : المقيمين . تم حول مجرم: أى حولا تاما.

٢٣ . سوى نار بيض أو غزال بقَفْرة أغنّ من الخُنس المناخر توام

٢٤ . إذا راعياها أنضجاه تراميا به خِلسة أو شهوة المُتقرِّم

٢٥ .إذا ما دعاها استسمعت وتأنست بسحماء من دون الغلاصم شَدْقم

٢٦ . إذا وردت ماء بليل كأنها سحاب أطاع الريح من كل مخرم

٢٧ . تعارفُ أشباها على الحوض كلها إلى نسب وسط العشيرة مُعْلم

(٤)

٢٨ . غنمنا أباها ثم أحرز نسلَها ضرابُ العدى بالمشرفىّ المصمِّم

٢٩ . وكل فتى يَرْدى إلى الحرب مُعْلما إذا ثوّب الداعى وأجرد صلْدَم

٣٠ . وسلهبةٍ تنضو الجياد كأنها. رداة تدلت من فروع يَلَمْلَم

٢٣- بيض : أى بيض النعام أو الغزال. الأخنس: القصير الأنف. توأم : اثنان فى بطن.

٢٤- أنضجاه : أى اللحم.

٢٥- سحماء : شقشقة سوداء. الغلاصم: جمع غلصمة وهو الحلقوم شدقم: ضخم .

٢٦- مخرم : منقطع أنف الجبل .

٢٧- تعارف : يعرف بعضها بعضا إذا وردت الحوض .

٢٨- المشرفى : السيف المنسوب إلى شارف ، وهو اسم رجل.

٢٩- يردى : الرديان من عدو الفرس ومشيه . ثوب الداعى : استغاث. أجرد : قصير الشعر .

٣٠- سلهبة : أى عنق طويلة . تنضو: تجاوز وتسابق . رداة: صخرة . يلملم : اسم جبل .

٣١ . فـذلك أحـيـاها وكلُّ مُـعَـمَّمٌ   أريب بمنع الضـيف غـيـر مُـضـيَّم

٣٢ . ومـا جـاوزت إلا أشم مـعـاودا   كـفـاية مـا قـيل اكف غـيـر مُـذمَّم

٣٣ . إذا ما غدا لم يُسقط الخوف رمحه   ولم يشـهـد الهـيـجـا بألوث مُـعـصِمِ

يتمحور هذا النص حول أربعة محاور ، هى :

المحور الأول – (الظاعنة) : ١ : ١٢

المحور الثانى – (السحاب): ١٣ :١٦

المحور الثالث – الإبل : ١٧ : ٢٧

المحور الرابع – (البطولة) : ٢٨ : ٣٣

التحليـل

أولا : الصورة البيانية

على مستوى التصوير البيانى فى النص ، تصورت المحاور الأربعة السالفة الذكر فى ست عشرة صورة ، توزعت عليها هذه الصور على النحو التالى :

٣١- المعمم : السيد . أريب : حاذق عاقل.

٣٢- الأشم : الذى لا يضع أنفه لمذلة . غير مذمم : لا يأتى ما يذم عليه . .

٣٣- الألوث : المسترخى الضعيف ، والألوث · البطىء الثقيل. المعصم : الذى يعتصم بسرجه مخافة أن يقع.

م١	
الظاعنة/ الفسيل المكمم	(١)
الظاعنة / برق مغيم	(٥)
خد الظاعنة/ مجرى الدمع	(١٠)
بدانة الظاعنة/ ريا المخدم	(١٠)
الظاعنة /شمس	(٦)، (١١)
رفاهية الظاعنة / رقود الضحى	(١٢)
سلامة الظاعنة / ميسان ليل	(١٢)
	٨

م٢	
السحاب/أرفاض حنتم	(١٥)
السحاب / الناقة	(١٦)
	٢

م٣	
الإبل/ عذارى قريش	(٢١)
أمن الإبل/ لم تسمع نبوح مقامة	(٢٢)
/ لم تر نارا	(٢٢)
الإبل / سحاب	(٢٦)
	٤

م٤	
الفتي/فرس	(٢٩)
الفرس/ رداة	(٣٠)
٢	= ١٦

(١)

تتصور الظاعنة فى ثمانى صور ، هذه الصور تتآذر فيما بينها لتوحى بمعان قد يكون أبرزها معنى الخصوبة

أو الاستعداد للخصوبة . يطالعنا هذا المعنى بقوة من أول صورة، وهى صورة : الظاعنة / الفسيل المكمم:

أشاقتك أظعان بجفن يبنبم نعم بكرا مثل الفسيل المكمم .

فالظاعنة والنخلة - كما يفيدنا التفسير الأسطورى- صورتان من صور الأمومة أو الخصوبة، بوصفهما رمزين مقدسين للشمس الأم، يقول الدكتور على البطل : «ولقد جمع العرب الصور المختلفة للأمومة والخصوبة ، كالمهاة أو الغزالة والحصان من الحيوان ، والنخلة والسمرة من النبات ، والمرأة من الإنسان، فجعلوها رموزًا مقدسة للشمس الأم . ولهذا ظهرت هذه الرموز متجاورة عند تصوير الشعراء للمرأة فيما وصل إلينا من شعر مرحلة ما قبل الإسلام ، ولانقصد بهذا أن شعر هذه المرحلة المتأخرة من تاريخ العرب، يحمل لنا فى صورة طقوس الدين البدائى القديم ، فقد كانت كثرة هذه الطقوس قد درست ولم يبق منها إلا آثار باهتة حتى فى الممارسات الدينية، ولكننا نرى أن الصور المترسبة فى الشعر من الدين القديم هى من آثار احتذاء الشعراء لنماذج فنية سابقة - لم تصلنا - كانت وثيقة الصلة بهذا الدين ، أو-بمعنى آخر- لقد تحولت الصور الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية، قد تخالف أحيانا النماذج القديمة ، ولكنها فى كثرتها

تشى بتتبع لهذه النماذج من حيث ظهور الصورة المقدسة للأم بشكل غير واع -عند حديثهم عن المرأة، إذا جمعوا لها صفات الخصوبة والأمومة المعبودة ، التى ارتبطت بالربة الشمس فى الدين القديم(١).

ولعل مما قد يؤيد هذا التفسير هنا ، ما قُيّد المشبه به من وصف (المكمم) ، فالنخلة أو جذعها محاطة بما يمنع عنها الحر والبرد وكل ما قد يفسدها، كل هذه الرعاية حتى تتوافر لها عوامل الإثمار ، وصورة الإثمار من صور الخصوبة (٢). ولحرص الشاعر على تأكيد هذا الوصف جاء بصيغة (مفعّل) الدالة على شمول الإحاطة وكثافتها والتوكيد لم يتسلط على هذا الوصف فحسب ، بل يتسلط على الصورة التشبيهية كلها ، حيث يتسلط عليها معانى الجزم والتصديق(٣) المفادة من الحرف (نعم) الذى تقدمها .

---

(١) الدكتور على البطل : الصورة الفنية فى الشعر العربى القديم حتى آخر القرن الثانى الهجري، ص ٣٧، الطبعة الثانية، دار حراء بالمنيا .

(٢) المرجع السابق : ص ٤٦.

(٣) من معانى (نعم) التصديق. راجع ابن هشام : مغنى اللبيب، الجزء الثانى ص ٣٤٥، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية بيروت ١٩٨٧م . راجع: -كذلك- الرمانى : معانى الحروف ، ص ١٠٤ ، تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ومادامت الظاعنة مرتبطة بالخصوبة، فإن الشاعر يصور أعضاءها الدالة على خصوبتها:

وفى الظاعنين القلب قد ذهبت به أسيلة مجرى الدمع ريا المخدم

فهى سهلة الخد لينته، ممتلئة موضع الخدمة . وهاتان الكنايتان من أخص خصائص الظاعنة ، إذ إنهما حلتا محلها حين أراد الشاعر أن يسند الفعل (ذهبت) إليها وفى هذا توكيد لاتصافها بالوصف الذى حملته هاتان الكنايتان، وإذا تأملنا هاتين الكنايتين نجدهما قد غمرتا جسم الظاعنة بالماء أو أحالوه إلى ماء، فحين كنى عن خدها اختار من بين الكنايات المتعددة كناية (مجرى الدمع) والدمع شكل من أشكال الماء، ويبدو أنه ماء كثير ، إذ أصبح له مجرى يجرى فيه، وحين كنى عن امتلائها اختار كناية (ريا المخدم) فـ (ريا) ارتواء بالماء. فوجهها إذن ماء وقدمها ماء . هكذا استحالت الظاعنة إلى ماء. والماء رمز الخصوبة والحياة، بل هو الخصوبة والحياة نفسهما .

ولارتباط الظاعنة بالخصوبة ، هيئت لها الظروف التى تساعدها على أداء وظيفتها (الخصوبة أو الأمومة):

رقود الضحى ميسان ليل خريدة قد اعتدلت فى حسن خلق مطهم

فهى لها من يخدمها ويقوم على أمرها كما أنها بكر، إذ

(الخـريدة) - كـمـا يقـول ابـن منـظور-:«البكر التى لم تمس قطـ»[1]. وللبكارة صلة بمعنى الخـصـوبة [2]. إذن ليس أمـام الظاعنة شىء سوى الإخصاب خاصة أن جسـمـها قد توافرت فيه عوامل الخصوبة كما ذكرها الشاعر فى البيت العاشر، وكما أكدها ووسعها هنا (قد اعتدلت فى حسن خلق مطهم) . فاعتدالها يفيد سمنتها قياسًا على الناقة ، « لأن الناقة إذا سمنت اعتدلت أعضاؤها كلها»[3]. كما أن الاعتدال يفيد التناسق والتوازن، فهى سمينة حيث تحسن السمنة، ورقيقة حيث تحسن الرقة.

هذا الاعتدال الجميل وجهناه إلى الجسم خاصة ، لأن الشاعر وجهه بالحرف (في) إلى (حسن خلق مطهم) ، بل إن كلمة (خلق) توسع نطاق هذا الجمال ليشمل كل عضو من أعضاء الظاعنة، فالشاعر يبدو وكأنه ينحت تمثالاً بارع الجمال.

وهو فى سبيل ذلك يحاول استثمار طاقات اللغة ، حيث استخدم كلمة (خلق) التى عممت نطاق الجمال، والتى تدل-فيما تدل - على الابتداع ، فـ «الخلق فى كلام العرب :

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة ، «خرد» .

(٢) الدكتور على البطل : الصورة الفنية ، ص ٣٨ : ٤٢.

(٣) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «عدل» .

ابتداع الشىء على غير مثال لم يسبق إليه»[1]، كما تدل أيضاً- على التمام ، فـ «مضغة مخلقة، أى تامة الخلق»[2]. ثم أحاط الشاعر هذا الخلط بالحسن والجمال (حسن خلق مطهم). فوصف الخلق بالحسن مبالغ فيه ، حيث وصفه بالمصدر نفسه مضافا إلى الخلق ، وكأن هذا الحسن مقصور على خلق الظاعنة . ولم يكتف الشاعر بذلك بل اتبع الخلق بالوصف (مطهم) ، الذى تشير دلالته اللغوية إلى تمام الحسن وبراعة الجمال[3]، وكذلك صيغته. وقد ارتبط هذا التركيب (حسن خلق مطهم) بالفعل (اعتدلت) الدال زمنه على تمام الحدث وتوكيده، وضاعف هذا التوكيد الحرف (قد) الذى تقدم هذه الجملة كلها.

قلنا عند تحليل أول صورة إن ارتباط الظاعنة بالنخلة كان يهدف إلى الإيحاء بمعنى الخصوبة، وقد أيد ذلك التركيب اللغوى الواردة فيه الصورة ، كما أيدته بقية صور الظاعنة التى سبق أن حللناها وقد أشرنا إلى التفسير الأسطورى الذى يرى أن المرأة والنخلة صورتان من صور الأمومة أو الخصوبة ،

---

(١) المصدر السابق ، مادة (خلق).

(٢) السابق : مادة « خلق» .

(٣) نفسه ، مادة «طهم» .

الممثلة فى الشمس - الأم واهبة الحياة . والآن سوف نرى الظاعنة ترتبط بالشمس مباشرة ، وذلك فى البيت السادس:

وربّ التى أشرقن فى كل مذنب سواهم خوصا فى السَّريح المخدم

وفى البيت الحادى عشر ، حيث يربط وجهها بالشمس:

عروب كأن الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت وسافرا لم تبتسم

فالصورة هنا صورة : وجه الظاعنة / الشمس . وقبل تحليل هذه الصورة أسجل اختلافى مع محقق ديوان الطفيل فى تفسيره لكلمة (ابتسمت) ، حيث يقول : «ابتسمت كشفت نقابها»[1] فمعنى هذا التفسير أنه لافرق فى المعنى بين كلمة (ابتسمت) وما عطف عليها (سافرا)،لأن للمعطوف نفس المعنى فـ (سفرت المرأة وجهها إذا كشفت النقاب عن وجهها» [2]، والترادف بينهما لا يستقيم والعطف الذى يقتضى -كما نعلم- المغايرة. وبناء على عدم استقامة هذا التفسير لم يستقم شرح محقق الديوان - أيضًا- لهذا البيت ، حيث يقول : «وقد سلبت قلبه (أى قلب الشاعر) فتاة جميلة نقية كاملة كأنها الشمس حين تكشف عن قناعها ، أو تبدو سافرة نورا وبهاء»[3]، والرأى

(١) محمد القادر : ديوان الطفيل الغنوى ، هامش ص ٧٥.

(٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (سفر)

(٣) محمد عبد القادر : طفيل الغنوى حياته وشعره ، ص ٨٨.

عندى أن المراد بالابتسام هنا «هو أقل الضحك وأحسنه»[1].

نعود إلى الصورة فنجد الشاعر قد اشترط لها الابتسام (إذا ابتسمت)، ولكن هذا الشرط مرتبط بحال إسدال القناع على وجهها ، نفهم هذه الحال من الظراف وما أضيف إليه (تحت قناعها) . وإذ لم يتحقق هذا الشرط فإننا لن نعدم صورة وجه الظاعنة/الشمس ، إذ يكفى -حينئذ- لتحقيق تلك الصورة كشف القناع (أو سافرا) دون حاجة إلى التبسم (لم تبسم) . ونلحظ هنا أن الجملة الحالية (لم تبسم) جاءت موصولة بالحال السابقة عليها (سافرا)؛ مما يعنى عطف الحالين معا على فعل الشرط، ليفيد ذلك أن ليس التبسم مطلقا هو الذى يمنح الوجه صورة- الشمس، وإنما الوجه فى حد ذاته وبذاته الشمس.

ويبدو أن كل واحد من شرطى تحقق صورة : وجه الظاعنة / الشمس له علاقة بشكل أو بآخر بالخصوبة. فالتبسم من تحت القناع أو كشف القناع فيهما إعلان عن الرغبة فى الإخصاب وقد يؤيد هذا الخبر الذى أسنده الشاعر إلى الظاعنة قبيل هذه الصورة (عروب) فالمرأة العروب « هى المتحببة إلى زوجها المظهرة له ذلك... وقيل هى العاشقة له»[2].

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «بسم» .

(٢) المصدر السابق، مادة (عرب) .

وإذا كان قد سبق أن تحقق فى الظاعنة عوامل الخصوبة من بكارة وبدانة، فإنه توافرت فيها هنا الرغبة فى ذلك. إذن سوف تخصب وتنجب، ومن ثم فهى الشمس - الأم .

يتبقى من صور الظاعنة صورة : الظاعنة /برق مغيم:

فقال الالالم تر اليوم شبحة   وما شمت إلا لمح برق مغيم

وقبل تحليل هذه الصورة أود أن أقول : أظن أن لهذه الصورة إرهاصًا فى البيت الثاني:

غدوا فتأملت الحدوج فراعنى   وقد رفعوا فى السير إبراق معصم

حيث نجد (إبراق)مضافا إلى معصم الظاعنة ، وقد يفهم- كمافهم محقق ديوان الطفيل [1]- أن المراد بـ (إبراق معصم) لمعان السوار فى أشعة الشمس. ولكن وقت رحيل الظاعنة قد يشكك فى صحة هذا الفهم، هذا الوقت يفاد من الفعل (غدوا)، فالغدوة - بنص ابن منظور-.: « البكرة ما بين صلاة الغداة وطلوع الشمس»[2]، فليس ثمة شمس إذن ولاشعاع يسقط على السوار حتى يلمع ، وإنما الإبراق هنا -فى ظنى - إبراق السحاب ، وقد أضيف إلى الظاعنة لأنها هى السحاب فيما يرى الشاعر وربما لهذه الرؤية أتى الشاعر بالجملة

(١) راجع محمد عبد القادر : طفيل الغنوى حياته وشعره ، ص ٢٢٧.

(٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «غدا» .

الحالية (وقد رفعوا فى السير) بين الفعل ومفعوله من جهة (فراعنى) والفاعل (إبراق معصم) من جهة أخرى ، فهذه الجملة صحيح أنها قد تعنى أنهم ساروا سيرا سريعا، ولكن هذه الدلالة لا تمحو الدلالة الأصلية لمادة (رفع) محوا تاما. ف (رفعوا) - فيما أظن - تصور لنا الوضع المكانى الذى اتخذته الظعائن، وهو العلو وهو وضع يضاهى أو يوازى- بدرجة أو بأخرى - وضع السحاب ، خاصة أن السحاب قد دنا على نحو ما نجد فى البيت الرابع عشر :

أسف على الأفلاح أيمن صوبه وأيسره يعلو مخارم سمسم

مع ملاحظة أن هذه الجملة التى تصور الوضع المكانى للسحاب جملة حالية مثلما هى جملة (وقد رفعوا فى السير) التى تصور الوضع المكانى للظاعنة.

نعود إلى صورة : الظاعنة/ برق مغيم، فنلحظ -بداية- أنهاجاءت فى تركيب يفيد توكيدها ، وهو تركيب (ما ... إلا)، مما يعنى شدة الترابط بين طرفى الصورة. فلم ير الشاعر فى الظاعنة إلا برقا مغيما ، أو رآها برقا حتى أنه لم يستعمل فى رؤيته لها (رأيت) مثلا، وإنما استعمل (شمت) و« أصل الشيم النظر إلى البرق»[1].

---

(١) المصدر السابق ، مادة «شيم» .

والصـورة تحـمل مـعنى الخـصـوبة ، يؤكـد هـذا الوصف المقيد للبـرق (مغيم) فـالسـحـاب ولود، يلد مـا يحيى الأرض بعـد موتها ، ومن ثم فـهو الظاعنة والظاعنة هو ، لذا ربط الشاعـر بينهـما من خلال التعبيـر الاستعارى الذى يمزج بين طرفيه، بحيث نقـول عن كل واحـد منهـمـا (هو هو) على حـد تعبـيـر عبدالقـاهـر الجـرجـانى[1]، فـالسـحـاب هو المعـادل الموضـوعى للظاعنة، هو مظهر كونى تحققت فيه صورة الظاعنة وتحققت صـورته فى الظاعنة ، ومن ثم حين ينتـقل الشـاعـر إليـه فى المحور الثانى لم يكن انتقـاله فـجـائيًا أو منفصلاً عن المحـور الأول ، فالمحـوران مرتبطان ببعـضهـمـا قـدر ارتباط الظاعنة بالسحاب وارتباط السحاب بالظاعنة .

(٢)

تطالعنا أول صـــورة فى المحـــور، وهى صـــورة : السحاب/أرفاض حنتم :

له هيـدب دان كـأن فـروجـه   فويق الحصى والأرض أرفاض حنتم

والصورة تصـور لنا امتـلاء السـحـاب وتمـدده . فـامتـلاؤه

(١) راجع عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، ص ٢٠٢: ٢٠٣ ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ١٩٥٩م.

يأتينا من البعد المكانى الذى قيد به الشاعر المشبه (فويق الحصى والأرض)، فتصغير (فوق) هنا يدل على شدة اقتراب السحاب من الأرض ، ولا يبدو السحاب هكذا إلا إذا كان ثقيلا. فقد جاء فى تفسير قوله تعالى : ﴿وهو الذى يرسل الرياح بشرا بين يدى رحمته حتى إذا أقلت سحابًا ثقالاً سقناه لبلد ميت فأنزلنا به الماء فأخرجنا به من كل الثمرات كذلك نخرج الموتى لعلكم تذكرون﴾[1]. «أى حملت الرياح سحاباً ثقالا، أى من كثرة ما فيها من الماء تكون ثقيلة قريبة من الأرض مدلهمة»[2] وهذا البعد المكانى سبق أن ذكره الشاعر - واصفا به الهيدب - قبل حرف التشبيه مباشرة (دان) ، كما أن كلمة (هيدب) نفسها تدل- فيما تدل - على الدنو، فمن معانيها «السحاب الذى يتدلى ويدنو مثل هدب القطيفة»[3].

أما تمدد السحاب فإنه يأتينا من (أرفاض)، لأن الشىء إذا ترفض (أى تكسر) تتكاثر جزئياته وتتعدد، وقد زاد هذا التعدد هنا صيغة الجمع، فتشبيه السحاب بهذه الأرفاض يعنى

---

(١) سورة الأعراف : آية ٥٧.

(٢) ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، الجزء الثانى ، ص٢٢٢، عالم الكتب ، بيروت ١٩٨٥م.

(٣) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «هدب» .

كثـرته بحيث يملأ الأفق ويغطى (الحصى والأرض). أمـا مـا أضـيفت إليـه الأرفاض (حنتم) فإنه يصـور امـتلاء السـحاب بالماء، فالصـورة إذن فى مجملها تصور امتلاء السحاب وتمدده فى الأفق.

والسـحاب بهـذه الصـورة يذكـرنـا بالظاعنة التى ذهبت بقلب الشـاعر ، والتى كنى عن خدها وبدانتها بـ (مجرى الدمع ريا المخدم)، والتى أحالتها هاتان الكنايتان إلى ماء على نحو ما بينا فى الفقرة السابقة .

وفى صورة السـحـاب/ أرفـاض حنتم، بُعدان أحـدهـمـا شكلى والآخـر لونى لا يصح إغفـالهمـا، لأنهـما يوثقان من عـرى التـرابط بين السـحاب والظـاعنة . فالبـعـد الشكلى يتمـثل فى التـقـيط الـكثيـر الذى تـرسمـه (الأرفـاض)، والبـعـد اللونى هـو الحـمـرة التى فـى «الحنتم»[1] ولو رجـعـنا إلـى صـورة أحـداج الظاعنة لوجدنا فيها هذين البعدين :

لقد بينت للعين أحداجها معا ... عليـهـن حـوكي العـراق المرقم

عقـار تظل الطيـر تخطف زهوه ... وعـالين أعـلاقـا على كل مـفـأم

---

(١) مما جاء فى تفسير (الحنتم) قول أبى عبيدة : « هى جرار حمر كانت تحمل إلى المدينة فيها الخمر» . راجع ابن منظور : لسان العرب ، مادة «حنتم » .

فالحوكى موصوف بالتنقيط (المرقم) والتنقيط كثير كما تدل على ذلك صيغته (مُفَعَّل) والحوكى أيضًا- أحمر (عقار، زهوه)[1]. واللون الأحمر - كما نعلم - يرتبط بالخصوبة[2]، وإذا أضفنا إلى هذين البعدين (الشكلى واللوني) المشتركين بين الأحداج والسحاب إذا أضفنا إليهما بعدًا آخر يشتركان فيه - أيضًا - وهو هيئة الاتساع والتمدد التى وجدنا عليها نواحى السحاب ، والتى عليها - أيضًا- الأحداج (وعالين أعلاقا على كل مفأم) ، إذا أضفنا هذا البعد الثالث؛ يكون قد تم التماثل بين السحاب والأحداج فى الشكل واللون والهيئة.

إذن الأحداج المنقوطة الحمراء المتسعة تكن فى داخلها الخصوبة، مثلما يكن السحاب/ أرفاض حنتم فى داخله الخصوبة :

أبست به ريح الجنوب فأسعدت روايا له بالماء لما تصرم

وهنا تطالعنا صورة السحاب / الناقة ، التى تجسد خصوبة السحاب ، الذى جاءت استجابته لريح الجنوب سريعة جدا، تأتينا هذه السرعة من حرف (الفاء) ، وكان مطره مطرالخير والنماء، دل على ذلك التعبير عن استجابة السحاب

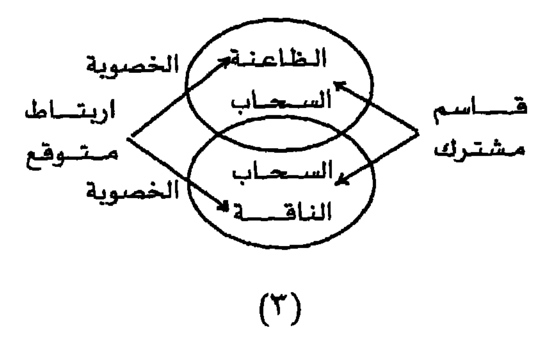
---

(١) راجع السابق ، مادتى « عقر » و « زها ».

(٢) راجع القسم الثانى من كتاب (الصورة الفنية) للدكتور على البطل .

بالفعل (أسعدت) ، وكان مطر النماء هذا كثير جدا ، دل على ذلك صيغة الجمع (روايا) ، واستمرارية انهماره (لما تصرم).

السحاب فى هذه الصورة ارتبط بالناقة ، وقد سبق ارتباطه فى المحور الأول بالظاعنة . فالسحاب قاسم مشترك بين هاتين الصورتين، إذن يفترض أو يتوقع ارتباط بين الظاعنة والناقة، خاصة أن السحاب حين ارتبط بكليهما كان ارتباطه فى إطار الخصوبة كما سبق أن أوضحنا . فالخصوبة إطار جامع لهذه الثلاثة (الظاعنة، السحاب، الناقة). ويمكن إجمال هذه الارتباطات فى الرسم التالى :



(٣)

تطالعنا أول صورة فى المحور الثالث صورة : الإبل/عذارى قريش:

تسوف الأوابى منكبية كأنها   عذارى قريش غير أن لم توشم

وفى هذه الصورة يتحقق الترابط المتوقع بين الناقة

والظاعنة . ويبدو أن الإطار الجامع بينهما هنا الخصوبة -أيضًا- حيث إن الأوابى لا تُصور هنا على إطلاقها ، بل فى حال معينة ، حال يبدو أنها تعبر عن رغبتها فى الإخصاب (تسوف الأوابى منكبپة) فالصورة تصور الإبل فى علاقتها بالفحل ، هذه العلاقة وإن كانت علاقة امتناع كما جاء فى البيت التاسع عشر :

أهلّت شهور المحرمين وقد تقت بأذنابها روعات أكلف مكدم

إلا أن هذا الامتناع هو امتناع طارئ مؤقت ولم يصدر عن عدم رغبة ، دل على كل هذا الجملة الفعلية التى تسبق حال الإبل التى تتقى الفحل ، وهى جملة (أهلت شهور المحرمين)، فهذه الجملة فيها سبب ما بعدها أو هى سبب ما بعدها ، فامتناع الإبل عن الفحل جاء احترامًا لظرف زمنى مقدس، وهو دخول الأشهر الحرم، والإبل بهذا تدخل فى عداد المحرمين ، وبإحرامها هذا تتشابه مع الظعائن اللاتى :

يزرن إلالاً لا ينحبن غيره   بكل ملب أشعث الرأس محرم

إذن امتناع الإبل امتناع ضرورة أو اضطرارى ، هكذا نفهم من البيت التاسع عشر .

ويجىء البيت الحادى والعشرون الذى يحمل صورة :

الإبل/عذارى قريش، ليؤكد هذا المعنى، إذ يكشف عن حقيقة العلاقة بين الإبل والفحل، فهى راغبة فيه وفى حال رغبتها هذه تشبه بـ (عذارى قريش). وصفة العذرية هنا تجعل الظاعنة -على أقل تقدير- تدخل فى عداد المشبه به، لأن هذه الصفة قد تحققت فيها (خريدة) كما جاء فى المحور الأول ، والذى أشرنا فى ثنايا تحليله إلى ارتباط العذرية بالخصوبة. فالإبل فى حال إبداء رغبتها فى الفحل عذارى قريش، ولم يفرقها عن هذه العذارى شىء سوى عدم توشمها ، وهذه الحال (غير أن لم توشم) تستوفى الصورة؛ إذ إنها تحذف منها ما لا يدخلُ فيها ، وهذا المحذوف يبدو أنه لا يؤثر فى عملية الخصوبة ، حيث لم نجد له ذكرا فى صورة الظاعنة .

وفى صورة : الإبل / لم تسمع نبوح مقامة :

/ لم تر نارا

عوازب لم تسمع نبوح مقامة ولم تر نارا تم حول مجرم
سوى نار بيض أو غزال بقفرة أغن من الخنس المناخر توأم

كنايتان تتكاملان وتؤيد كل منهما الأخرى فى الدلالة على أمن الإبل . فأولاهما تنفى القلق الذى قد يرد عن طريق السمع، وثانيتهما تنفى القلق الذى قد يرد عن طريق العين.

فالإبل إذن مطمئنة كل الاطمئنان، ولا يزعزع هذه الطمأنينة الاستثناء الوارد فى البيت الثانى، إذ سرعان ما نجد إضافة المستثنى إلى بيض النعام أو الغزال، بل إن هذا الاستثناء يضيف طمأنينة على طمأنينة، إذ فيه يتم افتداء الإبل بهذا البيض أو ذاك الغزال، مما يجعلها أكثر أمنا، ومما يكشف عن مكانة هذه الإبل فى نفس صاحبها الذى افتداها . وقد يكون تحقيق الأمن النفسى للإبل عاملا من عوامل تهيئتها للإخصاب .

ويمكن فى ضوء هاتين الكنايتين أن نعيد قراءة الكنايتين الواردتين فى البيت الأخير من المحور الأول :

رقود الضحى ميسان ليل خريدة قد اعتدلت فى حسن خلق مطهم

فهاتان الكنايتان وإن كانتا تكنيان عن رفاهية الظاعنة وسلامتها ، فإنهما -أيضا- تكنيان عن استقرار الظاعنة ، وخلوها ما قد يعكر صفوها على نحو ما هى عليه الإبل . وبهذا يتم الترابط بين محورى الظاعنة والإبل .

إذا كانت صورة : السحاب /الناقة فى المحور الثانى ربطت بين طرفيها، فإنها تكرر هذا الارتباط هنا فى المحور الثالث ؛ إذ تتكرر الصورة مع تنوعها وتبادل المواقع طرفيها :

إذا وردت ماء بليل كأنهـا   سحاب أطاع الريح من كل مخرم

والصورة وإن كانت تصور كثرة الإبل كما يرى البعض، فإنها توحى بخصوبة الإبل. يؤكد هذا المعنى الوصف المقيد للمشبه به (سحاب أطاح الريح من كل مخرم)، فجملة الصفة هنا تحدد السحاب المشبه به ، فهو سحاب خصب ولود، ضاعف من خصوبته إضافة (كل) إلى الاسم النكرة (مخرم). فهذه الإضافة تفيد تعدد مهاب الريح الذى أطاعته السحاب، والتى تبدو أنها ريح الجنوب إذ إنها جاءت معرفة بـ(أل) العهدية ، وقد عهدنا هذه الريح فى البيت السادس عشر:

أبست به ريح الجنوب فأسعدت   روايا له بالماء لما تصرم

ومما يرجح معنى الخصوبة -أيضًا- البيت السابق على البيت الذى يحمل صورة : الناقة /السحاب :

إذا ما دعاها استسمعت وتأنست   بسحماء من دون الغلاصم شدقم

فالفحل يدعو الإبل وهى تستجيب لدعواه استجابة تكشف عن رغبتها فيه، دل على هذه الرغبة صيغة (استفعلت- استسمعت) ودلالة الفعل (تأنّست) وصيغته (تفعّلت). فهنا دعوة من الفحل وطاعة من الإبل، وفى صورة الإبل/سحاب دعوة من الريح وطاعة من السحاب. وقد دل على دعوة

الريح-ضمنيا- الفعل (أطاع) المُعدى إلى (الريح) ، إذ إن تعديته هذه تفيد أنه قد تقدمت دعوة من المعدى إليه (الريح)، وقد دل على دعوة الريح -صراحة- الفعل (أبست) فى البيت السادس عشر.

ويبدو أن للشرط الذى اشترطه الشاعر لصورة الناقة/السحاب (إذا وردت ماء بليل) يبدو أن له علاقة بعملية الخصوبة، إذ نلحظ أن الشاعر عدَّى الفعل (وردت) إلى (ماء) ، وهذه هى المرة الأولى فى النص التى يعبر فيها الشاعر عن موضع الشرب بلفظة (ماء)، فقد عهدناه فى هذا النص يعبر عن هذا الموضع باسمه (جدود ، بنيان). إذن اختيار الشاعر للتعبير عن هذا الموضع لفظة (ماء) هنا، يبدو قاصدا به إثارة معنى الخصوبة والحياة فى ذهن المستمع ثم إن تقييد هذا الورود بالظرف الزمنى (بليل) قد يستبعد معنى الكثرة التى قد يظن أنها مراد الصورة التشبيهية؛ إذ لا علاقة -فيما أظن- بين الليل وكثرة الإبل. وقد يكون ارتباط هذا الظرف بمعنى الخصوبة أرجح، إذ إننا وجدناه قد ارتبط بخصوبة الظاعنة فى البيت الثانى عشر . وقد يحسم بخصوبة الإبل تصريح الشاعر بذلك فى البيت الثامن والعشرين :

غنمنا أباها ثم أحرز نسلها ضراب العدى بالمشرفى المصمم

أظن أنه قد أصبح واضحًا -من خلال التصوير البياني- الارتباط الشديد بين المحاور الثلاثة (الظاعنة ، السحاب، الناقة). ويكفى أن هذه المحاور شكلت مع بعضها البعض أربع صور ، هى (الظاعنة / السحاب ، السحاب / الناقة، الإبل/ عذارى قريش ، الإبل/ السحاب) . وهذا العدد يمثل حوالى ثلاثين فى المئة (٣٠٪) من إجمالى الصور المتعلقة بهذه المحاور الثلاثة ، كما أن نصفه يمثل حوالى نسبة (٥٠٪) من الصور التشبيهية ونصفه الآخر يمثل حوالى نسبة (٦٦٪) من الصور الاستعارية المتعلقة بالمحاور الثلاثة.

(٤)

تطالعنا أول صورة فى المحور الرابع، وهى صورة : الفتى/ الفرس:

وكل فتى يردى إلى الحرب معلما إذا ثوب الداعى وأجرد صلدم

والصورة هنا تصور -ضمن ما تصور- الشاعر، لأنه يدخل فى نطاق (كل فتى) المعطوفة على ما تقدمها ، والذى يفتخر فيه الشاعر بقومه . لذا يمكن أن نستبدل بالفتى الشاعر ، وتكون الصورة صورة: الشاعر / الفرس.

والفرس في الشعر الجاهلي عامة -كما يرى الدكتور مصطفى ناصف -[1]يرتبط بفكرتي الجهد والكرم. وفي الصورة التي معنا ، بل في المحور الرابع كله نلحظ ارتباط الفرس بهاتين الفكرتين. فالفتى أو الشاعر يصور في صورة الفرس في موقف النجدة (إذا ثوب الداعي) ، التي تمثل قمة من قمم العطاء الإنساني النبيل. ولنلحظ اختيار الشاعر لكلمة (فتى) وما في دلالتها من معاني القوة والكرم[2] ولنلحظ-أيضًا- الاستمرارية المفادة من زمن الفعل (يردى) مما يعني استمرارية قوة الشاعر وعطائه، بل امتداد هذه القوة وذلك العطاء إلى المستقبل، إذ إن زمن الفعل (يردى) تدفع به أداة الشرط (إذا) نحو المستقبل.

وترتبط الفروسية بالجهد في البيت الثامن والعشرين:

غنمنا أباها ثم أحرز نسلها ضراب العدى بالمشرفي المصمم

حيث أسندت المحافظة على نسل الإبل إلى (ضراب العدى)، فالمحافظة تمت بالجهد المتمثل في الفروسية، وقد

(١) راجع الفصل الثالث (٧٥ : ٩٢) من كتابه : قراءة ثانية لشعرنا القديم .

(٢) راجع بن منظور : لسان العرب، مادة « فتا»

ضاعف من هذا الجهد صيغة (ضراب) وتعديها إلى صيغة الجمع (العدى).

ويرتبط الفرس بالجهد فى صورة الفرس / الرداة:

وسلهبة تنضو الجياد كأنها   رداة تدلت من فروع يلملم

والصورة تصور الفرس فى موقف التصارع والتسابق (تنضو الجياد)، مما يعنى احتياجه إلى مزيد من الجهد والقوة، خاصة أن هذا التسابق مع أعداد تتسم بالقوة والسرعة، دل على ذلك التعبير عنها بالوصف (الجياد) وقد اكتملت فيها صفة الجودة ، دل على ذلك تعريفها بـ (أل). الفرس فى هذا الموقف يتخذ صورة الرداة، بكل ما تحمله لفظة (رداة) من معانى القوة والثقل والتكسير[1]. وقد ضاعف من قوة هذه المعانى الجملة الوصفية (تدلت من فروع يلملم)، ولنلحظ التعبير عن قمة يلملم بصيغة الجمع (فروع) ، فتلك الصيغة هنا قد تعنى تدلى الرداة من أعلى قمة فى يلملم أو من قمة القمة -إن صح التعبير- مما يزيد من قوة اجتياح الرداة لكل ما قد يعترض طريقها .

والآن نسأل : ما علاقة هذا المحور بالمحاور الثلاثة

---

(١) راجع السابق ، مادة «ردى» .

السابقة؟ وللإجابة عن هذا السؤال أقول : لعل فى البيت الحادى والثلاثين مفتاح الإجابة إذ يقول البيت :

فذلك أحياها وكل معمم — أريب بمنع الضيف غير مضيم

فاسم الإشارة هنا يشير إلى فروسية أو بطولة الشاعر وقومه ، وقد أخبر الشاعر عنها بالفعل (أحياها) . إذن بطولة الشاعر تمنح الحياة مثلما تمنح كل من: الظاعنة والسحاب والناقة الحياة. فإذا كانت الظاعنة ببكارتها وكل ما اتصفت به فى المحور الأول تمنح الحياة ، فإن الشاعر ببطولته يمنح الحياة أيضًا. فهو ند لها وجدير بها؛ لذا نراه شامخًا ذا أنفة أمام فراق الظاعنة له :

وما جاوزت إلا أشم معاودا — كفاية ما قيل اكف غير مذمم

وليس أدل على شموخه من لفظة (أشم) ، والتى يقع فيها الاختصاص المفاد من (ما .... إلا) مما يعنى قصر ذاته على ذلك الوصف (أشم)، فهو لن يتزحزح عنه وإن فارقته الظاعنة.

وإذا كان الروع قد دخل نفس الشاعر حين غدت الظاعنة، كماجاء فى البيت الثانى من المحور الأول :

غدوا فتأملت الحدوج فراعنى — وقد رفعوا فى السير ابراق معصم

فإن الروع لن يعرف طريقًا إلى الشاعر حين يغدو هو الآخر ، كما جاء فى البيت الأخير من النص:

إذا ماغدا لم يسقط الخوف رمحه   ولم يشهد الهيجا بألوث معصم

ثانيا : المعانى النحوية

على مستوى المعانى النحوية المستخدمة فى النص ، نجد كثيرًا منها -فضلاً عن فاعليتها فى تشكل المعنى - قد حقق بين الأبيات ترابطًا رأسيًا تارة ، وترابطًا أفقيًا تارة أخرى. ولعل من أبرز هذه المعانى تحقيقًا لهذا الترابط بنوعيه، معنيى الحال والوصف ، ويرجع ذلك - ضمن ما يرجع- إلى كون هذين المعنيين أكثر المعانى النحوية استخدامًا فى النص، فقد استخدم الأول منهما سبعًا وعشرين مرة والثانى خمسًا وثلاثين مرة . والآن سوف نرى كيف حقق هذان المعنيان وغيرهما من المعانى النحوية ترابطًا بين الأبيات. ولنبدأ بالترابط الرأسى ثم الترابط الأفقي.

المعانى النحوية والترابط الرأسي :

تحقق الترابط أول ما تحقق فى النص بين البيتين الثالث والرابع :

فقلت لحراض وقد كدت أزدهى   من الشوق قد إثر الخليط المتمم

ألم تر ما أبصرت أم كنت ساهيا   فتشجى بشجو المستهام المتيم

وقد أدى إلى الترابط هنا الجملة الفعلية الحالية التى طالت بكثرة متعلقاتها، وانتهت بوصف لآخر هذه المتعلقات ، وبذلك استغرقت المساحة الممتدة من بعد المقول له (لحراض) حتى نهاية البيت ؛ مما أدى إلى مجىء المقول فى البيت التالى، محدثة بذلك ما يعرف باسم (التضمين) وهذه الجملة الحالية (وقد كدت أزدهى...) - كما نرى - لم توصل بالحدث المسند إلى ضمير المتكلم (فقلت) ، بل استئنفت . ولو لم يتم هذا الفصل والاستئناف لحدث لبس فى المعنى ، حيث يظن-حينئذ- أن هذه الجملة مقول القول ، بينما هى حال القائل . وحال القائل - كما نفهم من هذه الجملة - منبهر ، مما يعنى - ضمنيًا- رؤيته لحدث عظيم أو غير عادى. ومجىء هذا الحال بين القول وقائله والمقول له من جهة ، والمقول من جهة أخرى ، جعل السؤال الاستفهامى (ألم تر ما أبصرت) مشحونًا بمعانى الانبهار.

أما الوصف (المثمم) فإنه بدلالته أحال دلالة (الخليط) من الضد إلى الضد،-من معنى الاجتماع إلى معنى التفرق. وتلك النقلة هى سبب إصابة الشاعر بحالة الازدهاء.

أما الوصف الثانى (المتيمم)، فإنه -فيما أظن- لم يضف جديدا فدلالته لا تخرج من دلالة (المستهام) ففائدته إذن لاتخرج عن التوكيد، وربما ألجأ الشاعر إلى ذكره إتمام الوزن وإقامة القافية .

وإذا نظرنا إلى هذين البيتين اللذين يشكلان جملة واحدة ، نجدهما مرتبطين بالبيت السابق عليهما والبيت اللاحق بهما بالعطف، فهذان البيتان أو لنقل هذه الجملة معطوف عليها ما بعدها (فقال) بحرف العطف (الفاء) المفيد السرعة، وربما جاءت سرعة هذا الحوار انعكاسًا لسرعة سير الظعائن (وقد رفعوا فى السير) ، وبعبارة أخرى -لمحاولة إدراك هذا الركب المنطلق قبل اختفائه.

يأتى بعد هذه الأبيات الأربعة أربعة أبيات (٦ - ٩) تترابط هى الأخرى فيما بينها.

ورب التي أشرقن في كل مذنب	سواهم خوصا في السريح المخدم
يزرن إلالا ينحين غيره	بكل ملب أشعث الرأس محرم
لقد بينت للعين أحداجها معا	عليهن حوكى العراق المرقم
عقار تظل الطير تخطف زهوه	وعالين أعلاقا على كل مفأم

فقد طالت هنا جملة صلة الموصول (التى)، لتشغل مساحة بيتين كاملين تقريبًا، مما جعل هذين البيتين جملة واحدة ، وقد طالت جملة الصلة هذه بكثرة متعلقاتها ، وكان أغلب هذه المتعلقات أحوالا وصفات ، حيث جاء من هذه المتعلقات أربعة أحوال وثلاث صفات ، وبقية المتعلقات لم يتعلق منها بفعل جملة الصلة (أشرقن) تعلقا مباشرا غير (فى كل مذنب) ، أما البقية بما فيها الصفات فإنها متعلقة مباشرة بالأحوال ، فقوله (فى السريح) متعلق بالحالين السابقين عليه (سواهم خوصا) والوصف (المخدم) متعلق بـ (السريح) الذى هو متعلق بالحال ، وقوله (بكل ملب) متعلق بالجملة الحالية (يزرن إلالاً) والوصفان (أشعث الرأس محرم) متعلقان بـ (ملب) الذى هو متعلق بالجملة الحالية السابقة عليه، إذن مفتاح توسيع دائرة متعلقات فعل جملة الصلة هنا هو الحال.

ويرتبط ثالث هذه الأبيات بسابقيه ، إذ فيه جواب القسم، ويتعلق بنائب فاعل فعل جواب القسم (أحداجها) أربعة أحوال ، وتعلق بمبتدأ ثانى هذه الأحوال وصف (المرقم). وهذه الأحوال الأربعة تصور الأحداج : هيئتها وشكلها ولونها، على نحو ما بينا فى ثنايا تحليل الصورة البيانية (فقرة ٢). وهكذا

بتعدد الأحوال والصفات وتشابكها فى أسلوب القسم ، أصبحت هذه الأبيات الأربعة تشكل جملة واحدة . وإذا جاز لنا اعتبار هذه الجملة الواحدة داخلة فى مقول القول الذى بدأ به البيت الخامس (فقال)؛ تكون الأبيات من الثانى حتى التاسع مترابطة.

ويجمع أبيات المحور الثانى كلها معا (١٢ - ١٦) رباط قوى :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه ... يضىء سناه سوق أثل مركم

أسف على الأفلاج أيمن صوبه ... وأيسره يعلو مخارم سمسم

له هيدب دان كأن فروجه ... فويق الحصى والأرض أرفاض حنتم

أبست به ريح الجنوب فأسعدت ... روايا له بالماء لما تصرم

يكاد ينحصر الرباط الجامع بين هذه الأبيات فى معنيى الحال والوصف . فقد بدأ هذا الرباط بالجملةالحالية المنتهية بالوصف (يضىء سناه سوق أثل مركم) ، وهذه الجملة عبرت عن شدة ضوء البرق، لأن فعلها تعدى إلى (سوق أثل مركم) ، فهذا المتعدى إليه يشكل ظلاما دامسا فى أعماق الغابة، فالسوق جذع ، والجذع - كما نعلم - أغلظ ما فى الشجرة،

وتزداد غلظته حين يكون لشجر الأثل ، لأن هذا الشجر يتسم بالغلظة[1]. وهذا الجذع الغليظ جدا، حين يتعدد (كما نفهم من صيغة الجمع) ويكثر تراكمه فوق بعضه البعض (مركم)، يشكل ظلاما دامسًا. وكون الضوء يخترق هذا العمق المظلم ؛ ليحيل ظلامه نورا، فهذا دليل على شدته.

وقد اتصل بهذه الجملة الحالية ثلاث جمل حالية أيضًا ، آخرها جملة اسمية (له هيدب) ، تعلق بمبتدئها ثلاثة أوصاف (دان ، كأن فروجه .....، أبست به....) ، ثم تعلق بفعل الجملة الوصفية الأخيرة فعل آخر عن طريق العطف (فأسعدت)، تتعلق بفاعله (روايا) جملة وصفية (لما تصرم). وبذا تشكل هذه الأبيات الأربعة جملة واحدة تصور السحاب: وميضه وهيئته وشكله ولونه وخصويته على نحو ما بينا فى الفقرة[1].

وفى المحور الثالث يرتبط أول بيتين ببعضهما:

أرى إبلى عافت جدود فلم تذق ... بها قطرة إلا تحلة مقسم

وبيان لم تورد وقد تم ظمئها ... تراح إلى جو الحياض وتنتمى

والرابط يتمثل فى تعدى الفعل (أرى) إلى جملة (عافت

---

(١) راجع السابق ، مادة « أثل ».

جدود)، والتى عطفت عليها جملة (فلم تذق ....) بالفاء، التى تفيد هنا - فيما أظن - الترتيب الذكرى « وهو عطف مفصل على مجمل »[1]، ثم عطف مفعول الجملةالمتعدى إليها الفعل (أرى) إلى مفعول ثالث وهو جملة (تراح إلى جو الحياض وتنتمى)، وتعلق بفاعل هذه الجملة جملة حالية مقدمة (وقد تم ظمئها) ، وتقدم الحال هنا يدل على حرص الشاعر على وقوفنا على هذا الحال قبل وقوفنا على الجملة المتعلق بها، وربما حرص الشاعر هذا الحرص، لأن هذا الحال هو السبب فى استخفاف الإبل إلى الحياض، كما أن هذا الحال يعنى أن الإبل ستغبَ كثيراً من الماء،وبهذا ترتبط الإبل بمعنى الخصوبة.

وبعد هذين البيتين ترد ثلاثة أبيات تشكل فى مجموعها جملة واحدة :

أهلت شهور المحرمين وقد تقت	بأذنابها روعات أكلف مكدم
أسيل مشك المنخرين كأنه	إذا استقبلته الريح مسعط شبرم
تسوف الأوابى منكبية كأنها	عذارى قريش غير أن لم توشم

وقد انحصر رابط هذه الأبيات فى معنى الحال

---

(١) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ١ ، ص ١٦١ .

والوصف المتشابكين. وقد بدأ تشابكهما بجملة حالية فعلها متعد إلى الفحل ، الذى تعلق به أربع صفات متتالية ، آخرها جملة فعلية (تسوف الأوابى منكبية) تعلق بفاعلها حالان.

ويرد بعد هذه الأبيات الثلاثة بيتان يكمل ثانيهما أولهما:

عوازب لم تسمع نبوح مقامة ولم تر نارا تم حول مجرم

سوى نار بيض أو غزال بقفرة أغن من الخنس المناخر توأم

وقد أدى إلى حدوث (التضمين) هنا الاستثناء وثنائية المستثنى، وكثرة متعلقات المستثنى الثاني، وقد كان من بين هذه المتعلقات ثلاث صفات .

ويربط العطف بين الجمل الواردة فى الأبيات :

غنمنا أباها ثم أحرز نسلها ضراب العدي المشرفى المصمم

وكل فتي يردى إلى الحرب معلما إذا ثوب الداعى وأجرد صلدم

وسلهبة تنضو الجياد كأنها رداة تدلت من فروع يلملم

ثم يجمعها جميعًا اسم الإشارة (ذلك) ليخبر عنها فى البيت التالى لها:

فذلك أحياها وكل معمم أريب بمنع الضيف غير مضيم

وقد ارتبط هذا البيت بالأبيات السابقة عليه بحرف العطف (الفاء)، الذى يفيد أن كل ما سبق من معانى البطولة هو السبب فى حدوث الخبر (أحياها) على نحو ما بينا فى الفقرة (٤).

المعانى النحوية والترابط الأفقى :

رأينا عند تحليل الصورة البيانية وجه أو أوجه الترابط بين المحاور الأربعة فى النص. والآن نحاول تلمس فاعلية المعانى النحوية فى تحقيق الترابط الأفقى بين هذه المحاور الأربعة.

نلحظ ترابطًا بين البيتين (*)

٢ - غدوا فتأملت الحدوج فراعنى   وقد رفعوا فى السير إبراق معصم (م١)

٣٣- إذا ما غدا لم يسقط الخوف رمحه   ولم يشهد الهيجا بألوث معصم (م٤)

والرابط هنا اتحاد الظرف التوقيتى بين أول حدث فى البيت الأول ، وأول حدث فى البيت الثانى ، وهو وقت (الغدو). وهذا التوقيت له زمنان تجمعهما علاقة التضاد ، فزمنه ماض فى البيت الأول ، ومستقبلى فى البيت الثاني. كما يجمع

(*) سنذكر فى نهاية كل بيت رقم المحور الذى ينتمى إليه .

البيتين إثبات ونفى لحدث واحد، وهو حدث الروع أو الخوف، فهو فى البيت الأول مثبت (فراعنى) وفى البيت الثانى منفى (لم يسقط الخوف).

وإذا ما تذكرنا أن البيت الأول متعلق بالظاعنة ، والثانى متعلق بالشاعر ، علمنا أن الشاعر يعول على وقت الغدو فى المستقبل ، ففيه يتطهر الشاعر من الروع الذى فى نفس التوقيت فى الزمن الماضى ، قد دخله من قِبل الظاعنة.

وقد أشرنا فى ثنايا تحليل الصورة البيانية (فقرة ١) إلى إمكانية وجود ترابط بين البيت الثانى من النص (غدوا .....) والبيتين :

١٤ - أسف على الأفلاح أيمن صوبه   وأيسره يعلو مخارم سمسم (م٢)

١٥ - له هيدب دان كأن فروجه   فويق الحصى والأرض أرفاض حنتم (م٢)

ويتم الترابط عن طريق الحال الوارد فى كل منهما ، والذى يصور الوضع المكانى للسحاب فى هذين البيتين ، كما أنه قد يصور - أيضًا - الوضع المكانى للظعائن.

ويرتبط البيتان:

٥ - فقال الالا لم تر اليوم شبحة   وما شمت إلا لمح برق مغيم (م١)

٣٢ - وما جاوزت إلا أشم معاودا   كفاية ما قيل اكف غير مذمم (م٤)

والرابط بينهما أسلوب الحصر والقصر (ما ... إلا) الوارد والمتحد غرضه فى كلا البيتين . ففى البيت الأول يمدح الشاعر الظاعنة، وهو ما يعرف باسم (الغزل) ، وفى الثانى يمدح الشاعر نفسه ، وهو ما يعرف باسم (الفخر).

ويرتبط البيتان :

٧ - بزرن إلالاً لا ينحبن غيره   بكل ملب أشعث الراس محرم (م١)

١٩ - أهلت شهور المحرمين وقد تقت   بأذنابها روعات أكلف مكدم (م٣)

والرابط بينهما الحال الذى يصور إحرام كل من الظاعنة والناقة . ونلحظ هنا حرص الشاعر على تأكيد الحال فى البيت الأول ، حيث كرره مرتين ، ضاعف من توكيده فى المرة الثانية أسلوب الحصر، وربما عنى الشاعر بذلك أن فراقهن له لم يصدر عن عدم رغبة فيه ، بل هو فراق اضطرارى فرضته الشعيرة المقدسة، تمامًا مثل اتقاء الناقة الاضطرارى للفحل، على نحو ما بينا فى تحليل الصورة البيانية (فقرة ٣).

ويرتبط كلٌّ من البيتين :

٨- لقد بينت للعين أحداجها معا   عليهن حوكى العراق المرقم (م١)

٩ - عقار تظل الطير تخطف زهوه   وعالين أعلاقاً على كل مفأم (م١)

والبيت :

١٥ - له هيدب دان كـأن فروجـــه فويق الحصى والأرض أرفاض حنتم (م٢)

فقد عرفنا فى ثنايا تحليل صورة : السحاب / أرفاض حنتم (فقرة ٢) ، أن هذه الصور تصور السحاب : هيئته وشكله ولونه ، وأن البيتين المرتبطين بهذا البيت هنا يصوران - أيضا- الأحداج : هيئتها وشكلها ولونها ، وعرفنا أنه قد حدث تماثل بين السحاب والأحداج فى هذه الأبعاد الثلاثة . ونلحظ هنا أن المعانى النحوية- المستخدمة فى تصوير كل من الأحداج والسحاب واحدة ، وهى تنحصر فى معنيى الحال والوصف.

ويرتبط البيتان :

١١ - عروب كأن الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم(م١)

٢٦ - إذا وردت مــاء بليل كـأنهـا سحاب أطاح الريح من كل مخرم (م٣)

والرابط بينهما الصورة المشروطة ، وبعبارة أخرى توقف الصورة البيانية على شرط (إذا ابتسمت) (إذا وردت..) ، وورود الشرط فى كل من هاتين الصورتين البيانيتين، يجعل كل واحدة منهما تكمل الأخرى وتؤيدها فى الدلالة على معنى الخصوبةالذى أثبتناه فى ثنايا تحليل هاتين الصورتين، إذ إن فى صورة الظاعنة / الشمس - إذا استبعدنا التفسير -

الأسطورى - لا يتضح ارتباط الشمس بالخصوبة، على نحو ما بينا فى الفقرة (٣). والعكس فى صورة الإبل/ السحاب، فالسحاب واضح ارتباطه بالخصوبة ، بينما لم يتضح اتضاحًا تامًّا ارتباط شرط هذه الصورة بالخصوبة.

وإذا كنا قد توصلنا فى نهاية تحليل الصورة البيانية (فقرة ٤) إلى أن الشاعر يعادل الظاعنة فى منح الحياة ، فإننا لو تتبعنا هنا مبحث الفاعلية بين كل من الظاعنة والشاعر ، لوجدنا هذه الفاعلية أُسندت إلى كل منهما بعدد متعادل أيضًا ..

يوضح ذلك الإحصاء الآتى للمواضع (*) التى أُسندت فيها الفاعلية إلى الظاعنة تارة، وإلى الشاعر تارة أخرى :

(*) تشمل هذه المواضع الأفعال بأزمانها الثلاثة ، سواء كانت مسندة إلى الظاعنة أو إلى الشاعر مباشرة ، أو إلى ضمير يعود على أى منهما، أو مسندة إلى ما يتعلق بأى منهما . وسواء كانت هذه الأفعال مثبتة أو منفية . كما تشمل هذه المواضع المشتقات التى تحمل معنى الفعل المبنى للمعلوم وصيغة المبالغة

فاعلية الظاعنة		فاعلية الشاعر	
أشاقتك أظعان	(١)	فتأملتُ	(٢)
غدوا	(٢)	فقلتُ	(٣)
فراعني - إبراق معصم	(٢)	كدتُ	(٣)
رفعوا	(٢)	أزدهى	(٣)
المئمم	(٣)	أبصرت	(٤)
أشرقن	(٦)	لم تر	(٥)
سواهم	(٦)	ما شمت	(٥)
خوصا	(٦)	أصاح	(١٣)
يزرن	(٧)	أريك	(١٣)
لا ينحبن غيره	(٧)	أرى	(١٧)
ملب	(٧)	غنمنا	(٢٨)
أشعث	(٧)	أحرز نسلهاضرابٌ	(٢٨)
محرم	(٧)	ضراب العدي	(٢٨)
وعالين	(٩)	أحرز ... وكل فتى	(٢٩)
ذهبت به آسيلة مجرى الدمع	(١٠)	يردي	(٢٩)
ابتسمت	(١١)	أحياها	(٣١)
سافرا	(١١)	أحياها . وكل معمم	(٣١)
لم تبسم	(١١)	معاودا	(٣٢)
رقود	(١٢)	اكف	(٣٢)
ميسان	(١٢)	غدا	(٣٢)
اعتدلت	(١٢)	أشم	(٣٢)
وما جاوزت	(٣٢)	لم يشهد	(٣٣)
	٢٢		٢٢

فهل لنا أن نتخذ من تعادل إسناد هذا المعنى النحوى (الفاعلية) بين الظاعنة والشاعر، نتخذ منه دليلا يرجح صحة الدلالة الكلية للنص التى استنبطناها، والمتمثلة فى تعادل الشاعر مع الظاعنة فى منح الحياة ؟

المصادر والمراجع
أولا : العربية

ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، الجزء الثانى ، عالم الكتب، بيروت ١٩٨٥م.

ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين ، دار المعارف.

ابن هشام : مغنى اللبيب ، الجزء الثانى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، ، بيروت ١٩٨٧م.

أمين الخولى : فن القول ، دار الفكر العربى ١٩٤٧م .

: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، ط١ ، دار المعرفة ، ١٩٦١م.

التبريزى : شرح المفضليات ، القسم الأول ، تحقيق على محمد البجاوى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

د. تمام حسان : الأصول - دراسة ايبستمولوجية لأصول الفكر العربى ، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨١م.

: اللغة العربية معناها ومبناها ، ط ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م.

د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣م.

د. جميل عبد المجيد : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة . شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، الشركة العالمية للكتاب ١٩٨٩م .

: متن التلخيص فى علم البلاغة ، دار إحياء الكتب العربية.

الرمانى : معانى الحروف ، تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .

د. سعد مصلوح : الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية ، ط٢، دار الفكر العربى ١٩٨٤م.

: مشكلة العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) ، المجلد الآخر ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ١٩٩٠م.

: نحو أجرومية للنص الشعرى دراسة فى قصيدة جاهلية، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى، أغسطس ١٩٩١م.

الطفيل الغنوى : ديوانه ، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، ط١، دار الكتاب الجديدة ١٩٦٨م.

عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة على صبيح وأولاده ١٩٥٩م.

: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، ط٦ ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ١٩٦٠م.

د. على البطل : الصورة الفنية فى الشعر العربى القديم حتى آخر القرن الثانى الهجرى ، ط٢، دار حراء بالمنيا.

محمد عبد القادر : طفيل الغنوى حياته وشعره، مطابع الناشر العربى ١٩٧٩م.

د. مصطفي نا صف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

: اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٩٨٩م .

: نظرية المعنى فى النقد العربى ، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨١.

المفضل الضبى : المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، ط ٨، دار المعارف .

د. نصر حامد ابوزيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجانى ، قراءة فى ضوء الأسلوبية ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ١٩٨٤م.

ثانيا : الإنجليزية

- Debeaugrand and Dressler: Introduction to Text Linguistics, Longman, London and New York 1981.

- Eugene A. Nida . semantic relations between nuclear structures

ضمن كتاب :

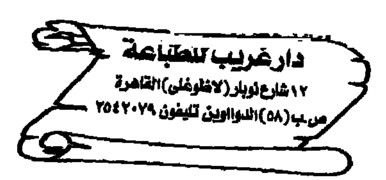
- Mahamad Ali Gazayery : Linguistics and literary studies, Mautan pullishers, The Hague, Paris, New Yourk.

- Halliday and Ruqaiya hasan : Cohesion in English, longman, London

المحتوى



تم بحمد الله


دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين تليفون ٢٥٤٢٠٧٩



هذا الكتاب

- تأتى هذه الدراسة التى بين أيدينا لتحاول على مستوى الدرس التطبيقى اختبار الفاعلية فى المفضلية الأولى وهى للشاعر (تأبط شرا) .
- تقف هذه الدراسة على فكرة (النظم) عند عبد القاهر الجرجانى ، للإفادة منها ومحاولة تطويرها والانتقال بها من (نظم الجملة) إلى (نظم النص) وتجريب هذه النقلة تطبيقاً فى قصيدة جاهلية للشاعر (الطفيل الغنوى).
- والدراسة باتخاذها نصين من الشعر الجاهلى مجالا للتطبيق تكون قد حددت لنفسها الجنس الأدبى والنمط الفنى للنص، الذى تسعى لكشف بلاغته (الشعر العمودي) .
- تعد هذه الدراسة خطوة مهمة فى مشروع الانتقال بالبلاغة العربية من (بلاغة الجملة) إلى (بلاغة النص) .

هانى أحمد غريب